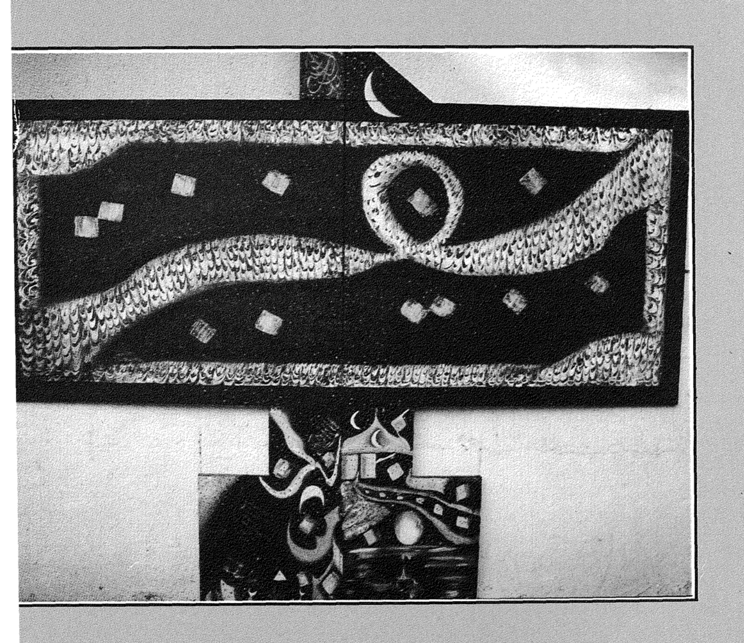


NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

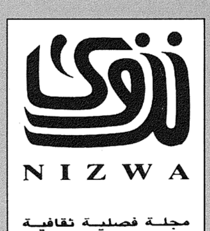
سمائل والخليلي وشجرة الأنساب الشعرية ■ في تاريخ جزيرة سوقطرى ■ إضاءات في الشعر العماني ■ تكوين المجموعات الشعرية ■ محمد أركون والاسلام الحقيقي ■ سيوران : حكيم الأزمنة الحديثة ■ محمود درويش والصوت الغنائي ■ نيتشه وبلاغته النسوية ■ جدلية العمارة ■ الماء والاستنباء ... واقرأ:
ابن عربي - بيكيت - موسى وهبه - البردوني - الباهي محمد - غادة السمان - العربي باطمة - ميثم الجنابي - فريدة النقاش - عالية شعيب - ابراهيم الكوني - نزيه أبوعفش ... وشعر عالمي من ترجمة بول شاؤول - محمد بنيس - أحمد فرحات - هاتف الجنابي - بشير السباعي ... وأسماء وموضوعات أخرى..

العدد الثالث عشر - يناير ١٩٩٨ م - رمضان ١٤١٨هـ



▲ تشكيل الفنان : محمد فاضل الحسني ، سلطنة عمان

◄ الغلاف الأول بعدسة: عبدالرحمن الهنائي، سلطنة عمان



رئيس مجلس الإدارة
سلطان بن حمد بن سعود

رئيس التحرير
سيف الرحبي

منسق التحرير
طالب المعمري

تصدر عن :
مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

العدد الثالث عشر - يناير ١٩٩٨م
الموافق رمضان ١٤١٨هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥ ، الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ - ٦٩٢٢٤٧ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد. الامارات ١٠ دراهم - قطر ٢٠ ريالا - البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالا - الأردن دينار واحد - سورية ٥٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر جنيهان - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ١٥ درهما - اليمن ٧٥ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد: ٥ ريالات عُمانية أو ما يعادلها، للمؤسسات: ١٠ ريالات عُمانية أو مايعادلها (يمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي : مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي : ١١٢ سلطنة عُمان، هاتف : ٧٠١٥٥٥ - ٧٠٠٣٨٦ ، فاكس : ٧٩٠٥٢٣)

القاتل - الضحية والحلم الوردي

لم يحدث في تاريخ الكائن في عصوره المختلفة، أن يختلط وجه الضحايا بجلادها ويضيع ويلتبس على هذا النحو الذي نرى ونسمع على امتداد هذا الكوكب المأهول ببشره وحروبه، والمأهول بحقول الاختراعات والغرائز التي تنزع غالبا نحو الفتك وتأصيل أسطورة الشر والعنف في مختلف أوجه حياة البشر... حتى ليخال الرائي، أو حتى المستمع لنشرات الأنباء، أن العالم برمته وُلد من دوافع انتقاميّة ذات منشأ ميثلوجي، وليس، فقط من دوافع شروط الصراع وأرزائه وعناصره، أو من حلبة صراع رومانية لم يتطوّر عبر خط تاريخها الطويل إلا نزعات الطغيان والهيمنة ورغبة إقصاء الآخر وسحقه تحت شتى الأقنعة والتبريرات، التي برعت في ترويجها وتعميمها ثكنات الاعلام وكواسر الفضاء التي وسمت الأفراد والمتون والهوامش بطابعها الخاص.

لم يحدث أن يضيع وجه الضحيّة في تضاريس وجه جلادها ويتلاشى، بسبب هذا النوع من التطور التكنولوجي في مجال الأسلحة والاعلام وتسخير جلّ المعارف التي أبدعها العقل والمخيلة البشريان عبر آلاف السنين لخدمة هذا السياق الأحادي من التطوّر الذي تصب في بؤرته كل التعدديات والجغرافيات والمصادر الماديّة والعقليّة الممكنة والمستحيلة لتبقى أرومة الحلبات الرومانية بأباطرتها وعبيدها وتوثّب غرائزها المتوحشة هي المتربعة في سدّة هذه الحضارة على المستوى الكوني.

جيوش من العلماء والمختصين والخبراء في كافة الحقول والمجالات يقذفون عصارة فكرهم الخلاّق في تطوير هذه الحضارة وهذا النوع من التقدم، بعد أن أُنجز بشراسة فصل العلوم والاختراعات عن سياج أخلاقها وسلوكها بما يعني ذلك من كوابح انسانيّة وأخلاقيّة، ليتوحّد الانسان والآلة في كائن مشترك، ليس سوى وسيلة لخدمة أهداف وغايات لن تعود شروط السيطرة عليها ممكنة.

لم يعد شرط العقل النقدي في الغرب بصورة، خاصة وهو المعني، بداهة بمدارات الحضارة والتقدم في أطوارها الكبيرة في هذا العصر، يمارس فاعليته الحقيقية في تصويب المسار وما آلت إليه نتائجه الكارثيّة. رغم فرص التعبير والمنابر الواسعة التي تتيحها مكتسبات، الحضارة الغربية، ظل هذا العقل في الهامش يمارس دوره على صعيد النُخب من غير قدرة النفاذ والتأثير في وعي المجتمعات والتاريخ.

في منحى الانسان ذي النمط الواحد في المزاج والتفكير والاختيار الذي يُرصف كما تُرصف «الطماطم» ذات الحجم الواحد في صناديقها. أو مثل

الطيور التي تُختزن داخل الأقفاص، كيلا تغرد خارج السرب، وهو تشبيه أكثر أملا وأقل قسوة..

هذا الانسان الواحدي الذي حسمته آلة الحضارة الغربية بتفوق باهر، رغم مظاهر الحريات السطحية، وتمت عملية الدمج للفروقات والاختلافات، وكذلك الأجناس والسلالات والثقافات في مستوى آخر لـ «كتلة» التاريخ الجديدة.

في هذا المنحى ليس للضحيّة من مناخ لسرد حكايتها مع التاريخ ولأجيال يفترض قدومها، بعد أن رحل الشهود الحقيقيون وبقي شهود الزور الذين تفبركهم تلك الآلة وأولئك الخبراء البارعون في فقء عين الضحية ومحو ملامحها ووجودها. وإن بقي من شهود فهم من الندرة، قد ولجوا تخوم عزلتهم اختياراً وإكراها..

❋ ❋ ❋

لم يعد هناك فرق واضح بين الضحية وجلادها، بين المحيط والمركز، بين الأمي والمتعلم بهذا المعنى، لقد تماهت الضحيّة والجلاد بسبب تزييف الوقائع ووأدها. وليس فقط، عبر التشوهات الخلقية والروحيّة التي تأتي كنتائج للسلوك الفاشي وتدميره للضحية مثلما في فيلم «بواب الليل» للايطالية «ليانا كافياني».

وأد الحقائق وطمس معالم الفروق الجوهرية عنصر رئيسي من عناصر القوة المتزجة بشكل كلي بانجازات المعرفة، العنوان الكبير للسيطرة في عصرنا.

القاتل في هذا السياق لا يرفض مقاومة الضحيّة فحسب ولا حتى توسلاتها، ولا يريد استسلامها الكامل بالمعنى التقليدي. إنه يعطيها قدرا من وهم الحركة والحرية وقدرة المناورة، وهو يتفرّج عليها من عل، مبتسما بدهاء المنتصر سلفا طالما أن مجمل عناصر وجودها في قبضة مخالبه القاطعة.

هذا التطور في علاقة القاتل بضحيته، هو تطور في صلب المعرفة المعاصرة وأدواتها، تطور لم يُبق على نعمة تلك الثنائية إن كان هناك من نعمة، التي تندرج في النظرة إياها، من محيط ومركز. لقد أخذ المركز كل محاسن هذه الثنائية ليتم الدمج القسري ويتم التمويه واللّبس.

لقد اتسعت الفجوات بصورة مريعة كما اتسع الخرق على الراقع، واتسعت الهوة بين الفقراء والأغنياء وبين المتحضرين ونقيضهم، لكن ذلك يظل مُضمَرا كجزء من لعبة السيطرة الجديدة في محاولة لطمسه، فآلة الاعلام الضخمة قادرة على كل شيء وهي المولّدة الوحيدة للمعجزات والخوارق في عصرنا.

هذه الآلة نفسها التي لم تترك للبدائي الأمي في أقصى غابة بافريقيا، أو منعطف صحراوي في الجزيرة العربية، نعمة الأمية كي يبقى على قسط من طفولته وفطرته وصفاء خياله فألحقته بها حتى الامحاء والاضمحلال.

لا يفهم (طبعا) أنني أدافع عن أمية ما! ربما - من وجه مختلف لكنه يفضي الى المفارقة المأساوية نفسها - على طريقة (نيرون) حين جاءوا إليه لتوقيع أول حكم بالقتل، أطلق عبارته المعروفة «ليتني لم أتعلم القراءة والكتابة» كان نيرون فيما يبدو من سرد حكايته مع القتل ذا ضمير نقي قبل ولوغه في لعبة الدم الأزلية، التي برع فيها الأحفاد لاحقا بشكل يجعل منه ذكرى لطيفة في غابر الأزمان.

الأميّ هنا لم يدخل في مجال معرفة أولية ممكنة، تعلم القراءة والكتابة، مثلا، بل انغمر في الشاشات وأطباق الفضاء ليقْتلع من حياته ونمط تفكيره وموروثه. هذه المعطيات التي كان لها أن تمضي باتجاه تحديث على قدر ولو بسيط من الاتساق يرمي بها في قعر هاوية لا سقف لها ولا قرار.

إن انفصام هذا الكائن هو أعلى درجات الاختلال التي عرفها تاريخ الوعي البشري وأعلى درجات الاختلال في ضمور وقصور الجهاز الادراكي حتى الامحاء الكامل، عن الشروط والملابسات التي انتجتها تلك الحياة المستجدة بشخوصها وهوامها ومخترعاتها الاستعمالية وغير الاستعمالية

اللامحدودة. إنه الضحية المثالية لقاتل لا يتراءى له إلا كحلم وردي.

❋ ❋ ❋

نظرة سريعة على حياة البشر القائمة، عربيا وفي أماكن أخرى، تعطينا البراهين الكافية الى ما آلت إليه هذه الحياة من تفسخ واختلال ونمو رهيب لقيم الانحطاط المنبثة في تضاعيف هذه الحياة وتفاصيلها. الغناء وهو ضحية أخرى للتقليد الأعمى لموسيقى الغرب في عصر انحطاطها، وليست المسلسلات والسينما بأحسن حالا، حتى أنماط السلوك المختلفة وطبيعة اللغة والثقافة المتداولتين. وخُيلاء المال وسطوة استعراضه، والذي لا يندرج بداهة، في أي مشروع حضاري وثقافي، وإن كان هناك نوع من تفكير مشترك من هذا القبيل فهو مجهض سلفا، نتيجة للجشع والأنانية المفرطة وضيق الأفق الذي هو جزء من التركيبة العضوية للواقع الذي نعيش، حتى يتراءى لمستمع الضجيج حول «الهوية» ونقاشها بأن الحديث كان عن العهود الأموية والعباسية، لكأنما الذات العربية تستبدل حياة الواقع والزمن والتاريخ بحزمة أوهام بديلة كسياق طبيعي للعجز عن الاقامة في الزمن والتاريخ.

نستدرك في هذا الصدد، أن مآسي الحياة العربية ليست كلها من صنع «الآخر» الغرب الأوروبي الآن بما فيه أمريكا طبعا، وقبلا العهد السوفييتي وتلك العثمانيّة المظلمة، كما ذهبت أفكار أحزاب وأيديولوجيات اسقاطية، يسارية ويمينية بتعليق كل عناصر التخلف والانهيار الداخلي، فوق قرون هذا الحيوان الأسطوري الذي هو «الخارج».

ولا تتورع بعض الآراء السيّالة بالحماس عن سرد قصص البطولات والانتصارات التي لا تخص إلا العرب بعينهم في مقابلة مع الأعداء الذين لا يزنون وزنا من تاريخ وثقافة وملاحم أمجاد.

ولا ننسى في هذه العجالة، وكيف لنا ذلك ودماء الأبرياء تغطي الساحات والشوارع والمعابد تحت سطوة هواجس الانتقام نفسها التي تتحكم في آلة القتل الكوني وإن اختلفت الدوافع المعلنة، حيث حراس قلعة الأصول والتطرف، دعاة الاستئصال لكل ما لا يتفق مع تصوراتهم الكهفيّة المقذوفة بعُصاب العنف خارج إمكان الحياة وشروط المعيش في عصر بعينه، مهما كان نوعه ووجهته.

هذه الجماعات التي يقودها شبح القتل والتنكيل لكل رأي مخالف سواء كان من أبناء الجلدة في الدين والتاريخ والقرابة والرحم أو «الآخر». في الحالة الأولى نرى كيف تفترس الضحية نفسها بعماء لم تعرفه عصور الغلاة والتشدد والظلام - الجزائر نموذجا - إنه المظهر الأكثر سطوعا ودموية لشلل الذات عن الاقامة في الزمن والتاريخ. الذات في تشظيها وانهزامها أمام نفسها وأمام الآخر.

الذات الضحية والجلّاد في الوقت نفسه.

❋ ❋ ❋

أمام زحف البربريّة الحديثة، يمضي موكب حضارة العصر، في فجر الأيام الأخيرة لهذا القرن. مخلّفا وراءه كل القيم والأفكار التي كان من المفترض أن يمضي على نحو من هديها وصراطها قيم: الحق والجمال والحرية والعدالة. قيم النهضة والتنوير، «ديكارت»، و«كانت» (شيئان يضيئان أعماقي بالدهشة: النجوم في السماء والأخلاق على الأرض) «هيجل» و«نيتشه» والشعراء والفنانين وقبلهم فلاسفة وعلماء العرب والمسلمين والشرق.. الخ.

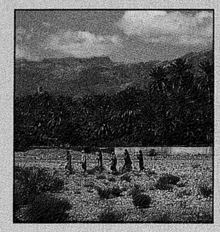
لم يبق منهم إلا ذكريات حزينة للدارسين والمختصين والحالمين وسط جلَبة هذا المشهد الذي يمضي الى حتفه بسرعة سقوط النيازك في صحراء مقفرة وعاتية.

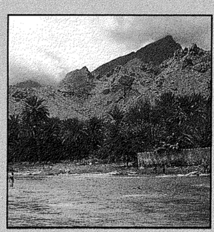
لم يعد من دور يذكر لتلك القيم والأفكار التي استدعت كل تلك التضحيات العظمى في تاريخ البشر، ليرتفعوا بذواتهم وحياتهم من مهاوي البهيميّة والغرائز.

صارت البشاعة والقبح والخواء هي الأركان التي تؤثث الأمكنة والحياة..

سيف الرحبي







المحتويات

ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها ، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.

نزوى

دراسات



سمائل
حاضرة العلم والأدب

طالب المعمري
تصوير: خميس المحاربي

أشياء كثيرة تذكّر بعضها ببعض. وكما تقول العبارة الشيء بالشيء يذكر.

فإن التلميح بالمدينة المراد ملامسة الكتابة عنها كفيل بفتح مخزون الذاكرة عن أهم المدن العمانية. تميزت عن غيرها. بالعلم والأدب اللذين لاصقا مسيرتها عبر الأزمان والحقب. وهي قبل ذلك أول مدينة عمانية أرسلت وفدها الى الرسولﷺ في حياته بقيادة الصحابي مازن بن غضوبة.

إذن مدينة بهذه الصفات الجليلة، لها حياة الحضور. ولها حياة الديمومة في شغاف القلوب. وكانت مطمح الدارسين لمعرفة العلوم والتفقه في الدين واللغة.

سمائل: ليست مدينة فقط.. هي حاضرة وحاضنة للعلم. والفصيح في لغته وشعره يؤول إليها .. الى حضرة المكان السمائلي.. وكأن هذا بذاك شبيهه.

لم يدر في خلدي الكتابة عن سمائل بهذه العجالة.. لكن هذا هو حال الملتفت الى المحب . نحن سمونا إليها، لكثير من طيب ذكرها في العلم والمعرفة. وقليل من مثيلاتها إتصفت بذلك. ربما هذا التميز وضعها في حضرة دائرة الضوء . أو ربما ضوء المكان (جغرافيته ـ حيواته ـ بشره) عامل أساسي للخلق والابداع. إذ ليس من قبيل المصادفة أن تكون سمائل قبلة الدارسين ومحج العارفين لأن الكثير من عطائها وفير. فهي أرض خصبة في تربتها وخصبة في عطائها المعرفي. هي المسافة في أبعادها حين تكون المسافة امتدادا لأفق العارفين.

هـي عين المكان أو بمثابـة القلـب من الجسـد كما يسميهـا أهلهـا.أو الحلقـوم كما سمها شـاعـر البيـان أبومسلم البهلاني في قوله:

وأين حلقوم ذاك الملك معصمه
سمائل فهي للسلطان سلطان

وكذلك قول الشاعر النبهاني فيها:

كأن الحدوج الرائحات عشية
مواقر نخل من سمائل مبسر

وكذلك قول الشاعر الكبير عبدالله بن علي الخليلي:

كأن تراب المجد فوق سمائل
متون الجياد تحت كل مقاتل
كأن ظباها في الخمائل رتعا
سهام القضا لكن على المتطاول

فقبـل الدخـول الى ذكـرة المكان السمائلي ـــ الأدبي خصـوصـا لابـد لنـا من تعـريف للمكـان ـــ جغرافيـا وتاريخيا، فهي المفتاح بين ساحل وداخلية عُمان ، وهي القـابضـة على مشعـل الطـريـق بين الماء والصحـراء. فتحيط بها السـلاسل الجبليـة الشاهقـة ويلعب واديها المعـروف (بوادي سمائل) دورا كبيرا في انقسـام أهـم سلسلتين جبليتين في عُمان وهي سلسلـة جبال الحجـر الغربي وتضم أعلى قمتيه الجبـل الأخضر وجبل شمس . وسلسلة جبال الحجر الشرقي وقمتها جبل سمان.

إذن بهذا الموقـع الفـاصـل قد حجـزت لها مكـانـا جغرافيـا متميزا ساعدهـا به إنها أصبحت ذات مـوقـع استثنـائي ، قلما امتـازت به غيرهـا . كما انها ارتبطت بعـلائق قد تكـون خـاصـة بين أهم مـدينتين «نـزوى ومسقـط» سـاعـدها هـذا في كثير من نشـاطها المعـرفي والأدبي بحكـم ذلك التمـوسـط بين موقعين ومكـانين هامين في الذاكرة العمانية سياسيا ودينيا .

سمائل .. تسميتها:

ينطق بعض العمانيين سمائل بالياء (سمايل) وبعضهم بما كتب سابقا (سمائل).

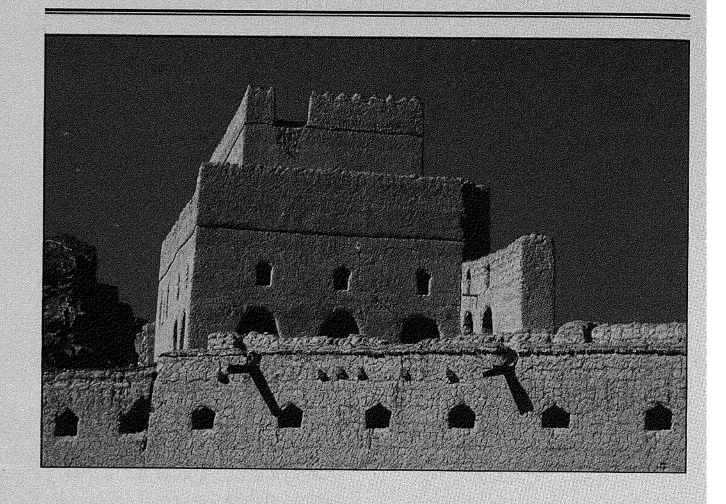
ويشير الشيخان سالم بـن حمود السيابي وسعود بن علي الخليلي في تعريفهما للاسم السمائلي: بأن اسمها في الأصـل سمـائيـل على وزن جبرائيـل وبهذه الصفـة يكون الاسم عبرانيا فهي «سماء الله» وإن العرب عربتها بحذف اليـاء فقـالوا سمائل[1]. كما سميت بـالفيحاء.. موازية بـذلك أهم مدن التاريـخ، دمشق الفيحاء، وكما يشير الاسـم الى المكـان الدمشقـي بكنيتهـا المشهـورة بالفيحاء، كذلك تتسم به سمائل.

وتشير مصادر الباحثين[2] وأحاديث الأهالي الى أن تسمية سمائل بـالفيحاء يرجـع الى كثرة مياههـا التي تفور بها أيـام الخصب وأيام الجفاف. وبعـض الأهالي وهم قلـة يربطون الاسـم لكثرة خضرتها وخصـوبتها طوال العام وعدم انقطاع المياه عنها.

هذا الاستطلاع قادني الى معرفـة المكان بجغرافيته العجيبة وقـد حبب إليّ المكان بتضاريسـه الطبيعية بين اللين فيه والقـاسي. ومن امتـداد لنظر النـاظر الى هتـك بـانكساره على تلـك الجروف الجلمـوديـة بتقاطيعهـا واسنانها الحادة، التي تهرب الصرخة من أحضانها الى خلود السكون بوحشية المنعزل.

وقد تحسرت مـن هجرة المنازل السمائليـة الطينية أو تلـك المبنيـة بـالجص العماني الى منـازل الأسمنـت والخرسـانة على فظـاعة بنـائهـا وتشكيلاتها التـي لا تناسب حالة المكان وقسوة الطبيعة في أيامها الصاهدة.

وكذلـك ما آلـت إليه أسـواقها الثـلاثة القـديمة الى خرائب» يسرح فيهـا صمت الغائب عـن حضرة المكان. فالمتغيرات قـولبت الحيـاة. ووضعتها في سكـة القطار الهارب مـن قبضـة اليـدين الى آفـاق الصحـن الـدوار (الستلايـت). واختفاء حلقات الـدرس والمجالـس التي كانـت يوما منـارات علم ومعـرفة. فالمجـالس انتشرت وكبر اتساعها ولكنها صغرت وقل مـرتادوها، هذا هو حال كـل المدن العمانية. لم تعد النجـوم والأقمار دليل السامر بل سقطة «النيـون» من أفواه الحيطان، مؤشر، لا يـؤشر إلا الى شيء واحد هـو أن الزمـان أخذنـا دون رجعة الى مسافات بين الشمس ولهاث الحياة اليومية إذ لم تعـد الطبيعـة مـرتـع العمـر الـدائم، بين اخضرار، واخضرار كـأننـا في رحلـة بين الماضي والحاضر. هـذه الأرجوحـة مدت أصابعهـا الى مناحـي الأدب والشعر خصوصا وكأن طلعته الخجولـة لا تناسب الحالة. فلم يعـد الشعر السمائلي كما كـان بطـلاوته الأولى. ذهـب بعيدا الى مـراتـع الـوصف وتصورات الـواصف فـاقدا بعضـا من ذلـك الحنين والصفاء والتـأمل والهاجس



الشعري الغامض والحاد. هذه الأشكالية يمكن تلمسها وتعميمها في الشعر العماني المقفى لحد ما والمحدث في بعضه، عدا بعض من الومضات المخبأة بين طيات الأبيات التي تحتويها مطولات الشعر هنا أوهناك. لا يعدم منه القليل والنادر على كثرة القول والمناسبة.

ربما تلمس هذه الكتابة مقصدا واحدا الحالة الأدبية في سمائل التي تشكل منطلقه كبادىء ذي بدء بما سطره الصحابي مازن بن غضوبة في قوله الشعري الذي وصلتنا منه هذه الأبيات:

إليك رسول الله خبت مطيتي
تجوب الفيافي من عمان العرج (٤)
لتشفع لي يا خير من وطيء الحصى
فيغفر لي ربي فأرجع بالفلج (٥)
الى معشر جانبت (٦) في الله دينهم
فلا دينهم ديني ولا شرجهم شرجي (٧)
وكنت امرءا باللهو والخمر مولعا
شبابي الى أن (٨) أذن الجسم بالنهج
فبدلني بالخمر أمنا وخشية
وبالعهر احصانا فحصن لي فرجى
فأصبحت همي في الجهاد ونيتي
فلله ما صومي ولله ما حجى

هذه بداية الملامح الأساسية لمكانة سمائل الدينية والشعرية التي ارتبطت بها الى اليوم.

بعد تلك المسيرة الخيرة اشتهرت سمائل بأنها موطن لعدد كبير من الأئمة والعلماء والفقهاء الذين لعبوا دورا أساسيا في بناء الحضارة الاسلامية وخدمة العقيدة السمحاء ونشر الأدب والعلم والمعرفة تجاوزت بهم المكان السمائلي الى الوطن العماني والعربي. قد ننسى في عجالة الاستعجال أسماء أجلاء في نواحي العلوم الدينية والأدبية. وهذا الاغفال غير

مقصود ابدا، وراجع إن وجد الى ضعف المصادر التي تشمل برعايتها علماء وأدباء سمائل. فاسم، نأخذه من هنا وآخر من هناك، لا يجمعهما مخطوط أو كتاب ينهض به أهلها خدمة لأولئك الذين وهبوا حياتهم للعلم والمعرفة.

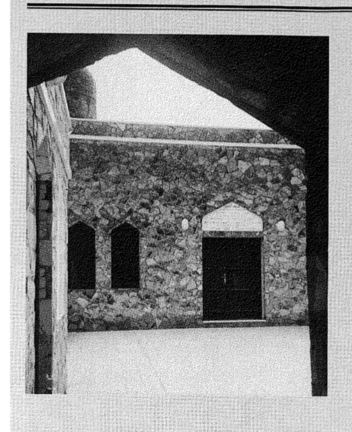
وأشار القاضي الشاعر ابوسرور حميد بن عبدالله الجامعي خلال جلسة أستعدنا فيها بعضا من ملامح الجو السمائلي الشعري بمنزل الشيخ الأديب موسى بن عيسى بن ثاني البكري بحضور أبنائه والصديق خلفان بن سلطان البكري الى استذكار ما استطاعت الذاكرة استحضاره بحنين خاص. وأشار أبوسرور الى وجود قصيدة طويلة له تضم كافة علماء وأدباء سمائل وكذلك ما أشار إليه الصديق خلفان البكري الى وجود مخطوط لدى أحد المهتمين من أهالي سمائل يجمع أدباءها وعلماءها وهذا ما أفرحنا من ضياع الأثر لسيرة وابداع أولئك العلماء والأدباء. ولكن يبدو لي أن حصرهم كأسماء لا يفي بالغرض المطلوب.

فالعلم والتفقه فيه واكتساب المعارف الأدبية بالشعرية يسير في خطين حسبما أشار اليه الحضور ويتمثل في: الروح الوثابة نحو العلم والمعرفة اضافة الى الموهبة يشكل المسار الأول، والجو السمائلي المشبع بحب الدرس وحلقاته والذي لا يستثني فيه فرد من الأفراد المسار الثاني.

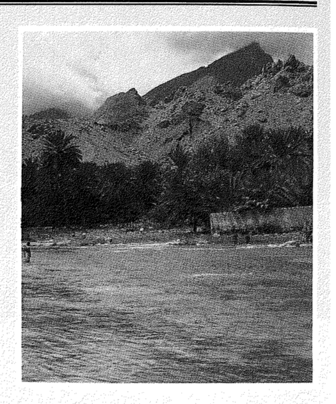
لهذا فما يعكسه تميزها (سمائل) بأولئك العلماء والأدباء والشعراء هو نتيجة طبيعية لاستغراب منه. وما أشار إليه خلفان البكري الى أن عوامل الطقس والمقيض وطبيعة سمائل لعبت دورا في استقطاب عدد من الزائرين الذين استقروا في سمائل وأصبحوا بعد ذلك جزءا من التشكيلية السكانية السمائلية.

كما يشير الشيخ العلامة سالم بن حمود السيابي الى أن شعراء سمائل في مرحلة من مراحلها تجاوز عددهم الخمسين شاعرا.

من المتميزين نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر الامام الرضي محمد بن عبدالله الخليلي وجده المحقق سعيد بن خلفان الخليلي وولديه أحمد بن سعيد الخليلي



وعبدالله بن سعيد الخليلي وناصر بن سالم بن عديم البهلاني وخلفان بن جميل السيابي وحمد بن عبيد السليمي وسالم بن حمود السيابي وهم جميعا عدا الامام محمد علماء شعراء ومنهم من ألف في علوم أخرى كعلوم اللغة والتاريخ والأنساب وغيرها ومنهم أيضا كبار الشعراء مثل سليمان بن سليمان النبهاني وعبدالله بن علي الخليلي وحميد بن عبدالله الجامعي أبوسرور وخالد بن هلال الرحبي وسالم بن سليمان البهلاني وهلال بن سالم السيابي وحيراس بن شبيط الشعملي ونذكر أيضا بعضا ممن برزوا في الأدب والتأليف مثل محمد بن راشد بن عزيّر الخصيبي وموسى بن عيسى البكري وموسى بن سالم الرواحي وأخيه ناصر بن سالم الرواحي وممن برزوا في مجال الشعر الحديث سيف بن ناصر بن عيسى الرحبي وسيف بن محمد الرمضاني وهلال بن محمد العامري وهناك الكثير من العلماء والأدباء والشعراء والفقهاء والقضاة كما عاش في سمائل الشيخ/ سليمان باشا بن عبدالله الباروني وهو قائد وسياسي مغاربي.



انشــــاد الشـــــعر

تختص سمائل بخصوصية الالقاء والانشاد الشعري بطريقة ميزتها عن غيرها وقد حافظ أهلها على هذه الطريقة الفريدة وبهذا حفظت لهم تلك المكانة والتفرد واضافت الى محاسن غزارة شعرهم حلاوة الالقاء والاطراء به فظهر منشدون متخصصون. يشكل اللحن الصوتي اضافة حقيقية الى ذلك الشعر السمائلي منها النغمات العذبة وتقطيع الأوزان الشعرية بأسلوب غنائي.

ومن شعر أبي سرور حميد بن عبدالله الجامعي

سـمائل وجمـــال الطبيـــعة

أمن جنة الرضوان سامية الكرسي
شذى قد أتاحته الصبا منعش النفس
أطيب رياض من سمائل داعبت
رياض الهنا في روضة النازح الأمسي
هي الروضة الغنا عزيز نظيرها
وهل لجنان الخلد شبه بها يرسي
أحاطت بها حفظا جبال شوامخ
كمثل سوار قد حوى معصم العرس
كما اختطها واد جميل نظامه
كمبسم ثغر زانه بارق الضرس
على جانبيه النخل والموز يانع
وتين أعناب ومن طيب الغرس
ومنه ترى الأنهار تجري نشيطة
لتسقي هناك الضفتين على أنس
تهينم في تلك الجداول إن جرت
بهمسة مشتاقين في غفلة الحرس

ومن شعر الشيخ الأديب / موسى بن عيسى بن ثاني البكري

تذكـــــار الوطـــن

تاهت سمائل بالفخار
تيها على كل الديار
وأقرت الأعدا لها
فضلا عظيما واشتهار
والفضل كل الفضل ما
شهدت به الأعدا جهار
لا تنس ذكر معاهد
تزدان بالصيد الخيار
كم من جليل مناقب
زاكي المحامد والنجار
حازت وكم من فاضح
بنواله لجج البحار
وخضم علم زاخر
هدى الأنام به منار
وأفاضل وأماجد
ما أن يشق لهم غبار



ومن نصوص سيف الرحبي

لقالق

آه من يمتلك روح اللقالق
في عزلتها الكبرى أمام البحر
وحيدة تنام وحيدة تستيقظ
بعيدة عن السرب.
كانت في الماضي تتنزه على أطراف النهر
بأعماق الوادي
تطاول الجبال بأعناقها، وهي تمشي مليئة
بالرجفة أمام
جريان الأشياء، لكنها سعيدة كمن يعرف غده معرفة
الأجنحة وهي توغل في سراب المسافة بأرض لا
قرار لها.
كانت البنادق مهيأة للصيد،
بنادق بأيدي صبية يصلون رأس الوادي بنهايته في
أعالي (سمائل)
وكانت اللقالق تفصد الهواء الفاسد
فوق الرؤوس.

(من ديوان جبال)

بورتريه لـ «سرور»

لن يعود اليوم حطابوك ورعيانك
من الجبال،
ولن يعود الغجر حاملين فوانيسهم
على امتداد الهضاب،
وكذلك صائد الوعول وعراف المياه
لن يعودوا الى بيوتهم هذا المساء.
فالسيول الكاسرة سدت
منافذك الوحيدة
والبروق بحيواناتها الجائعة تقصف الطرقات.
لكن وخلف التلال القريبة، ألمح الفؤوس
تلمع في ليلك الكثيف

من ديوان «مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور»

الهوامش

١ – ديوان وحي العبقرية للشيخ عبدالله الخليلي ص ٢٢ ـ مخطوط بيد الشيخ سالم بن حمود السيابي بمكتب والي سمائل.
٢ – مصدر سابق للسيابي بمكتب والي سمائل.
٣ – الأبيات كتاب تحفة الأعيان للسالمي ص ٥٣.
٤ – موضع قرب المدينة
٥ – النصر.
٦ – خافت.
٧ – يقال ليس وهو من شرجه أي من طبقته وشكله.
٨ – حتى أذن.
٩ – الأسماء المذكورة أوردها الأديب موسى البكري ـ أبوسرور والشيخ محمد بن عبدالله بن علي الخليلي.
١٠ – سرور: احدى قرى ولاية سمائل.



عميد شجرة الأنساب الشعرية في سمائل

الشيخ عبدالله الخليلي

الشيخ عبدالله بن علي الخليلي هو من تلك السلالة الشعرية الكبيرة في عمان والوطن العربي، التي حفظت للشعر مجده ورصانته وتاريخه، من أبي مسلم البهلاني الرواحي، عمانيا وحتى بدوي الجبل والجواهري عربيا، بما يعني ذلك الحفظ من تواتر قيم ابداعية وإرث من الرؤى والتصورات أبدعها أسلاف الشعر العظام من مختلف العصور.. الشيخ الخليلي ينتمي الى شجرة الأنساب الشعرية هذه عبر مناخاته العمانية وخصائصها المكانية والروحية، هو ابن العائلة التي تمتد أرومتها عميقا في هذه التربة بشوامخ معرفية لا تبتدىء ولا تنتهي بالعلامة الشهير سعيد بن خلفان الخليلي.. رغم وطأة الزمن والمرض ظل الشيخ الشاعر وفيا للمعرفة والكتابة كجزء من نسيجه الكياني والوجودي معتكفا في بيته غائبا عن كل ما يعكر عليه صفاء أعماقه ورؤيته للعالم والحياة في زمن قلّ، وربما قلّ حتى الاضمحلال رجال من هذا النوع حيث الأطماع الصغيرة وسطوة القيم الهابطة هما عنوان هذا السلوك المهيمن بتفريعاته وتنظيراته المختلفة. ظل الشيخ الخليلي وفيا لشاعريته الفذة التي بدأت مبكرا منذ طفولته في واحة العلم والمعرفة التي جسدت سمائل مكان احتضانها وعرين مخيلتها المخترقة لفضاءات الشعر المختلفة، هذه المدينة التي لخصت شعريا، نوعا من سيرة ثقافية للمكان العماني.. وفي هذا السياق لا يمكنني أن أنسى رغم غبار السنين، تلك المطارحات الشعرية في حارة (الحباس) حيث يقطن الشاعر والقارىء المتميز علي بن منصور الشامسي، مع نخبة من شعراء البلاد في مقدمتهم الشيخ الخليلي أو في بيت الشيخ نفسه. بحضور أخيه الشيخ سعود بن علي الخليلي أحيانا حيث يبدأ الانشاد الشعري الذي يقوم به علي بن منصور بنبرته السمائلية الخاصة التي تتوسل لديه عناصر لحنية ترتفع الى مقام الانشاد الموسق الذي ينهمر مطرا وعذوبة في تلك الأرجاء السمائلية الباذخة.. وأحيانا يقوم الشيخ الخليلي بإلقاء القصائد بأسلوب مختلف حيث يجري التركيز على منابع الكلمات وتشرب المعاني كأنما يقذف بها في كتابة ثانية هي بمثابة قراءات ابداعية للقصيدة.

لا أنسى ذلك وغيره الذي يندرج في التكوين الأول للذائقة والوعي الشعريين والذي أدين له بالكثير.. وكانت تلك القراءات المتنوعة يعقبها جدل ونقاشات حول المقروء والمستجد في الكتابة الشعرية مما يوحي بعناصر مناخ معرفي متكامل في ذلك الزمان.

لم يكن الشيخ الشاعر، رغم وفائه لتقنياته وقيمه الشعرية والفكرية المتوارثة، متعصبا ومتزمتا ضد آراء الآخرين وممارستهم في الكتابة بل ظل كمن ينطلق من أسس صلبة ومتينة يحاور ويجادل بروح خلاقة منفتحا على التجارب والمستجدات في أرض الشعر والأفكار في هذا العالم الذي يمور بالتيارات والمتغيرات آخذا ما يناسب سياق قناعاته وخصائص فكره التي بناها عبر السنين طارحا ما يناقض ذلك، لم يكن الشيخ الشاعر متعصبا ومنغلقا مثلما يفعل عجزة الفكر وعميان التاريخ الذين لا يؤمنون إلا بسحق الرأي الآخر وتحويل الحوار البناء الى ساحة بطش وعنف لا طائل من ورائها، الا مزيدا من التقهقر والانحدار. لقد كتب الشيخ مسرحا شعريا وكان رائدا في ذلك على الصعيد العماني وكتب نثرا شعريا وفي كل ما كتب نلمس بوضوح سمات الشاعر الكبير..

وظل وفيا لشجرة أنسابه الروحية والشعرية كما كان وفيا للايجابي في عصره.

هذه ليست إلا إشارة وفاء للشيخ الشاعر وما يستحقه مشروع كتابة أوسع وأعمق تقوم بها جهات مختلفة في السلطنة والوطن العربي.

سيف الرحبي

الشيخ الشاعر عبدالله بن علي الخليلي

*** تميزت سمائل بمكانتها العلمية والأدبية. ما هو دور المدارس والملتقيات الأدبية التي تأسست في تنشأة جيل من المهتمين بالأدب والشعر وفقهاء اللغة؟**

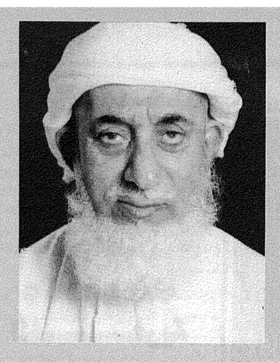
● لا شك أن المدارس في سمائل كان لها الدور الكبير في تنشئة أجيال الأدب والشعر وعلوم اللغة. فكان على رأس تلك المدارس جامع سمائل الذي دأب على انجاب أفذاذ من عباقرة الأدب وجهابذة اللغة على مر العصور. وفي سمائل أساتذة في اللغة والأدب والفقه في مختلف أحيائها يعلمون الأبناء بدون مقابل أجر. وعلماء سمائل يعقدون حلقات العلم في مساجدهم ومنازلهم يحضر تلك الحلقات عدد كبير من الطلبة. وفي سمائل محافل أدبية جعلت الشعر السمائلي متميزا برصانته ورقة أسلوبه ومحسناته البديعية، فعندما تولد قصيدة لشاعر سمائلي لا ينشرها ما لم تنفذ الى مسامع كل علم من أعلام تلك المحافل، بحيث يدلي كل واحد بملاحظاته على تلك القصيدة اذا كانت ثمة ملاحظات.

*** ما تأثير المكان والبيئة السمائلية في نشأة الشيخ عبدالله بن علي الخليلي، وتأثره بمذاهب الأدب والشعر والفقه؟**

● الطبيعة الخلابة في سمائل عامل مؤثر في نشأة الخليلي فهناك الزهور الزاهية الألوان ذات الشذى المنعش الذي تجره النسمات السمائلية عبر أذيالها متنقلة به من ربوة الى ربوة ومن روضة الى روضة، حيث النخيل السامق الطول، المتمائل الأعطاف والدوح المخضل الأوراق الوارف الظلال، الذي استوطنته الأطيار الغريدة التي ما فتئت تردد ألحانها الشجية على عزف خرير الجداول المتدفقة من وادي سمائل الدائم الجريان الذي تعكس مياهه الفضية ليلا السماء والبدر، فتشعر عندما تقف باحدى ضفتيه كأنك بين سماءين وبدرين، أليس لهذا تأثير في نشأة الخليلي وأحاسيسه ووجدانه؟ وأحاسيس غيره ممن تربعوا في رياض الفيحاء؟

روي أن أديبا عاش في ربوع سمائل فترة ثم شاءت الأقدار أن يفارقها، ذكر هذا الأديب بأن شعره يختلف تماما عندما كان مقيما بسمائل.

أما تأثره بمذاهب الأدب والشعر والفقه فقد تأثر بشتى مذاهب الأدب وبالشعر خاصة. كما تأثر بالفقه حيث نشأ في كنف عمه الامام الرضي محمد بن عبدالله الخليلي ناهلا من فيض علومه القرآنية والفقهية وعلم الحديث وعلوم الاسلام عامة علاوة على منهجه الاخلاقي والاجتماعي وسيرته الفذة رضوان الله عليه ويتجلى تأثر شاعرنا بتلك التربية في معظم أشعاره وكتاباته التي تنزع بطبيعتها الى الروح الاسلامية الحقة كقصائده في السلوك والتصوف



والفلسفة ناهيك عن الأسئلة والأجوبة الفقهية مع بعض معاصريه من العلماء والأدباء. أما تأثره بالأدب والشعر ومذاهبه فلا شك أنه قرأ وحفظ الكثير من الشعر الجاهلي والاسلامي وبالتالي فقد تأثر بما قرأ تأثرا واضحا تجلى في جزالة ألفاظه ورصانة بنائه وغزارة معانيه ولعل كثرة تشبيهاته وبلاغة بدائعه تدل على قوة لغته ومطاوعتها له. والخليلي لم يتأثر بشاعر بعينه كما لم يقلد شاعرا في أسلوبه بل جاء شعره متميزا بأسلوبه الخاص وانطباعاته المتفردة ومسالكه المتجددة التي تشهد له بالبراعة في الابداع شأنه في ذلك شأن فحول الشعراء فلقد تأثر وأثر وجدد وتجدد. طرق الخليلي شتى مسالك الشعر وبعض النثر كالمقامات والقصص القصيرة، ونلاحظ أن شعر الخليلي وكتاباته عموما تخلو من الهجاء والهزل والابتذال وتسمو الى أعلى مراتب الأدب والتأدب متمسكة بالفضائل متحلية بالأنفة والكبرياء.

*** حلقات الأدب السمائلية التي يعقدها الشيخ عبدالله هل هي امتداد لحلقات الشعر القديمة في سمائل وحنين الشيخ الى مجالس الأدب القديمة؟**

● مجالس الأدب السمائلية وحلقاته جديرة بحنين الخليلي إليها، فهو متعلق بها، وما ندواته الأدبية الا امتداد لها، فقد ولد في مهدها الفسيح وترعرع في أحضانها الدافئة، مرتشفا فيها أرى العلم والأدب، فتلك الحلقات لها فوائد كبيرة في صناعة الشعر الجيد والأدب الرائق، بقدر ما لها من فوائد في مذاكرة العلم، فالمذاكرة مفيدة لترسيخ العلم في الذاكرة.

من نال العلم وذاكره حسنت دنياه وآخرته
فأدم للعلم مذاكرة فحياة العلم مذاكرته

(ملاحظة سننشر في الأعداد القادمة قصائد للشيخ الشاعر)

تكوين الدواوين والمجموعات الشعرية


تشكيل: مصطفى اجماع، المغرب

شربل داغر *

نتحدث في أيامنا هذه عن «مجموعة» شعرية جديدة أو عن «ديوان»، أو عن الأعمال «الكاملة» لشاعر ما، دون أن نتبين أو نتساءل عن مسألة ترتيب الشعر العربي بين الأمس واليوم: هل يخضع جمع قصائد بعينها في كتاب لترتيبات لاحقة على كتابتها، قبل دفع القصائد الى الطبع، أم أن تأليف القصائد يخضع في منشئه الى خيار تأليفي، لا يلبث أن يجلوه ويؤكده الكتاب نفسه، ومنذ العنوان؟ هل يسبق الترتيب كتابة القصائد ويوجهها أم يأتي مثل تكريس أو تسمية لقصائد واقعة قبل اطلاق التسمية؟

ذلك أن اصدار المؤلف الشعري، أو «روايته»، أو طبعه، أو توزيع قصائده. أو وضع عنوان خاص به. أمور قلما انتبه اليها النقد أو التاريخ الشعري، مع أن التعرف إليها يفيدنا كثيرا — على ما سنرى في درس الشعر، صنيعا وتصورا وتثبيتا لعمل شعري ما. فماذا عن بدايات تجميع الشعر العربي في كتب ومجموعات منفصلة؟ وكيف نخلص الى «الديوان» المفرد بعد الديوان «التام»؟ أهناك علاقات تلازم تكويني بين القصيدة (في عنوانها في موضوعها) وبين ما يكون عليه خروجها في كتاب؟

١ – «جمع» الشعر

لو عدنا الى المصادر العربية لوجدنا صعوبات في التعرف على الهيئات الأولى لتجميع الشعر القديم بين روايته وتدوينه، وما نجده لا يمثل عمل الشعراء أنفسهم على شعرهم، بل ما خلفه لنا الرواة والجامعون عنه. ولو عدنا الى المتوافر من مجموعات الشعر العربي الأقدم لوجدنا أن ما وصلنا منها لا يوفر لنا في أحوال عديدة مدونات الرواة أو الجامعين الأوائل، بل مدونات لاحقة ترقى خصوصا الى عمل المصنفين في القرنين الثالث والرابع الهجريين. وما نعرفه عن شعر امرىء القيس وحسان بن ثابت وعمر بن أبي ربيعة والمتنبي هو ما أبقاه لنا جامعون ورواة، ولا تصل نهاية سلسلة الاسناد في الروايات المختلفة الى الشاعر نفسه في أغلب الأحوال. إلا أن هاتين الصعوبتين لا تعدمان، مع ذلك سبيل البحث، وان تجعلانا نقيم في ميدان للدرس غير أكيد المعالم، خصوصا في مرحلة ما قبل التدوين.

★ شاعر وأستاذ جامعي من لبنان.

لن نجد الشعر، في أخباره أو في مدوناته، إلا في عمل رواته، بوصفهم جامعين لـه بعد أن كانوا منشدين لـه، وذلك في «كتب» و«أشعـار» و«دواوين»، حسـب التسميـات التـي وصلتنا عـن أعمالهم. ولقد عمل عـدد من الدارسين، من كـارل بروكلمان الى ناصر الديـن الأسد وغيرهما، على التحقق من مجمـوعات الشعر العربي في مراحل تدوينـه أو تقييده الأولى. وتوصلوا، ولاسيما الأسـد، الى التحقق مـن أن الـرواة ـ الجامعين الأوائل في القـرن الهجري الثاني عملوا على ترتيب كتبهـم بدءا من كتب ومدونات توافـرت لهم، بالاضافـة الى ما حفظوه مـن هذا الشعر شفـاها، ويـرجـح الأسـد أن بعض الشعـر الجاهلي «كتـب في صحـائف متفرقة أو في دواويـن مجموعة منذ عهد مبكـر جدا، وربما كتب بعضه منـذ العصر الجاهلي» [١] وأن بعض هـذه المدونات بلـغ علماء الطبقة الأولى من الـرواة، واعتمدوها مصدرا مـن مصادر تدوينهـم لهذه الكتب التـي رواها عنهـم تلامـذتهم، وان هؤلاء العلماء الـرواة في القرن الهجـري الثاني كـانـوا يعودون، هـم وتلامـذتهم الى نسخ مكتوبة مـن هذه الكتب في مجالـس علمهم وحلقات دروسهم، وأن رواية هذه الكتـب التي بين أيدينا ـ حين يكون الكتـاب مسندا ـ تنتهي الى أحـد هؤلاء العلماء مـن رواة الطبقـة الأولى أو الى أحـد تـلاميـذهـم، ثـم تقـف عنـدهـم ولا تتجاوزهم.

هكذا نعـرف، على سبيل المثال، أن الوليـد بن يزيـد طمع في جمع «ديوان العـرب» فاستدعـى، على ما تقـول المرويات، حماد الراوية وجناد بن واصل واستعار منهما كتبا ودواوين كانت في حوزتهما، منها كتابا ثقيف وقـريش في الشعر، و«ديوان العرب» وجزء من شعر الأنصار، عند حماد الراوية. كما نعرف أيضا أن المفضـل الضبي اختـار قصـائده من دواويـن وكتـب كانـت في حوزتهم كذلك. وهناك أخبار أخرى تفيـد كلها أو تؤكد ما سبق أن قلنـاه وهو أن جـامعي الشعـر الأوائل عملـوا على مدونـات سابقة عليهم، وتعود في بعضها الى مرحلة ما قبل الاسلام.

معلوماتنا عن فترة ما قبل التـدوين، وعن تدوين الشعر في مجموعـات أولى، تبقى محدودة على أيـة حال، ولا تمكننـا كفاية مـن التعرف المقرب والمدقق على العمليـات هذه. إلا أننا لا نجد صعوبة، فيما بلغنا من أخبار، في التـأكد من أن الشعر عرف، هو مثل غيره، وضعية أولى، شفوية، جرى فيها تناقل الشعر عبر الألسـن أو عبر رواة متمرسين (كثير عـزة راوية جميل بثينـة، وجميل راوية هدبـة بن خشرم، وهدبـة راوية الحطيئة، والحطيئة راويـة زهير، حسبما ورد في «الأغاني»). ونتحقق في هـذه الوضعية مـن دور مخصوص للشعـر، هو دور «الالقاء»، إذا جـاز القول، في لقـاء، أو مناسبـة، أو حفل عام، على أنه شكل وجود الشعـر، وشكل تبادله في الجماعات أيضا، وتصاحبـه تقاليد حفظ ورواية مـن منشدين ورواة، هم الصيغة الأولى لناشري الشعر ومروجيه.

وما لبـث الشعر أن عـرف وضعية أخـرى، تدوينيـة، بعد «تعريـب الدواويـن» في العهد الأمـوي، وبعد انتشـار الورق في مطالع العهد العباسي، جرى فيها قيد الشعر في كتب ودواوين في صورة فريدة. ونتحقق في هذه الـوضعية كذلك من أن الشعر لم يفارق دوره التخاطبي، إلا أن أوجه تبادلـه باتت تتعين أيضا في صيـغ ماديـة يتـم فيها التعـرف عليه والتفـاضـل فيه ونقـده وتثمينـه سـواء في البـلاط والمجالـس، أو في حلقـات الشعـراء والعلماء والدارسين.

واذا كانت المعلومات عن مرحلـة التدوين الأولى قليلة، فإننا نفوز بعد ذلـك بمعلومات أثمن وأوسع وأدق، نتحقـق فيها من انتشـار تقاليـد جمع الشعر في كتب بينة الترتيب. وهو مـا يدعو الأسد الى القول «الدواوين كانت موجـودة ـ مكتوبة مدونة ـ في القـرن الثاني الهجـري، أي من نهايـة الربـع الأول من القـرن الثاني على التقريب الى مطلع القرن الثالث،وهي الحقبة التي كان يحيا فيهـا هؤلاء العلماء الرواة مـن رجال الطبقـة الأولى، وبلغ فيها نشاطهم ذروته» [٢]. وهذا يعني واقعا، أن جمع الشعر في مجموعات يرقى الى القـرن الهجري الأول. إذ عاد هؤلاء الرواة الى كتب سـابقة عليهـم. ونحن نعرف أن عـددا من خلفـاء بني أمية، منذ معـاوية بن أبي سفيان، سعـوا الى جمع الشعر وغيره أيضـا من متبقيـات العهـد القديـم في الجزيـرة، مثل «اللغـات» و«الأخبار» و«الأنساب» وغيرها، في مجمـوعات ونتساءل : هل نجد في مساعي خلفـاء بني أمية هذه طلبا لتأكيـد «عربيتهم» في الوقت الذي كانت تمتزج فيـه سلوكياتهم وتدابيرهم بغيرها من السجـلات والمرجعيـات الأخـرى (البيـزنطية، الفـارسيـة، القبطية...) وأخذهم عنها؟ وهل يمكن وضع عمليات التجميع في سياق تقـاليد أخرى تـأكدت في الدولة الأمـوية، وهي تـأسيس تقاليد «ثبوتية» وسلطانية بـالتالي، من صك العملة لأول مرة في التـاريخ الاسـلامـي الى ضبط قـواعد عمـل «الـدواوين» بعـد تعريبها وغير ذلك؟

نخلـص مـن هـذا الى القـول أن أشكـال جمع الشعـر، أو التعرف على وجوده في التبادل بين الجماعات، بقيت منفصلة عن الشاعر، وتحكم بها وسطاء غيره، ما يكشف عن خططهم هم في المقـام الأول، لا عن خططـه هو في تقـديم شعـره، وقد يكشـف أحيانا عن تلاعبهم بنتاجه وتحكمهم في تصريفه و«نحله» ربما: ففـي غير روايـة عـن الرواة نتحقـق مـن كون بعضهـم كانـوا يجتمعـون أحيانـا لمقـارنة مـا بلغهـم مـن الأشعار والأخبـار فيصـححونها وينقـدونها ويعدلـونها بالتـالي. أي أن الوسطـاء سعوا الى تقديـم شعر الشعراء، والى شرحه بعـد وقت، دون أن نتبين صلات بين مقاصد الشعراء في قـول الشعر وبين مقاصد الرواة في تجميعـه، أو أن مقاصـدهما ليست متطـابقة على أيـة

حال. أين ينتهي عمل الشاعر، وأين يبدأ عمل الراوي هل يقوم دور الراوي على النقل فقط، وعلى حفظ ما قام بتسجيله في الذاكرة أو في مدونة؟ هل ينتهي عمل الشاعر بعد وضع قصيدته ، بل بعد إلقائها؟ هذا يصح من دون شك في شعر المدائح، وربما الهجاء. ولكن ماذا نقول عن شعر الوصف أو الطرديات أو الغزل وغيرها؟ كيف كان يتم تناقلها وتداولها؟ ما فعل المتنبي، على سبيل المثال، بعد أن وضع قصيدة «الحمى» وبعد أن حفظها في مدونة خاصة به؟ هل أخذها عنه بعض النساخ أم سمعها البعض الآخر؟ وكيف وصلت الى ابن جنى وأبي بكر الصولي لكي يدرجاها في «ديوان المتنبي»؟

يمكننا أن نسوق أسئلة عديدة من دون أن نحظى بأجوبة أكيدة دوما، مكتفين في غالب الأحوال بالتخمينات والترجيحات، ولو كانت المعلومات متوافرة لكانت أفادتنا من دون شك في التعرف على كيفيات تداول الشعر، وعلى المغازي المطلوبة من تدوينه، وعلى مقاصد الشاعر خصوصا في جمع شعره وترتيبه وغيرها. وقد نحظى أحيانا بمعلومة ثمينة تتحدث على سبيل المثال، عن إقدام أبي فراس الحمداني (٣٢٠ - ٣٥٦هـ) على جمع شعره وترتيبه في ديوان قبل وفاته بنفسه، إلا أننا لا نقوى على تثمين هذه المعلومة ، ولا على وضعها في سياق تفسيري طالما أننا نفتقر الى غيرها وقد نعلم على سبيل المثال أن أبا نواس راجع شعره ونقحه وحذف بعضه (على ما يقول ابن رشيق في «العمدة»)، فهل يعني أنه هو الذي عمم أو نشر مدونات عن شعره «أجازها» بنفسه؟ لا نستطيع التقدم في هذا المجال ذلك أن ما وصلنا من شعر العديد من الشعراء، من أمثال ابن الرومي والبحتري وأبي تمام وابن المعتز وغيرهم، لا يمثل صنيعهم أو تدبيرهم بل هو ثمرة العمل الذي قام به أبوبكر الصولي (-٣٣٥هـ) تحديدا، بعد أن جمع المتفرق من قصائدهم ونقحها وشرحها.

باختصار ، نجد في عمل الجامعين والشراح مدونة عما ستكون عليه لاحقا كتب الشاعر، إلا أنها هيئة طباعية ليس إلا، أي لا نتبين في المادة المجموعة ما يدل عن خطة في الجمع وضعها الشاعر نفسه، وتفيد مطلوبنا، وهو التعرف على «تكوين» القصائد. وما كانت بالتالي لفكرة الجمع فائدة تكوينية بل حفظية.

لذلك نقول أن دراستنا لما بلغنا من الشعر العربي في عهوده الأولى خصوصا، من وجهة نظر «تكوينية» تضيء خصوصا عمل الجامعين، لا عمل الشعراء، وإن أقدموا، مثل الحمداني وغيره، على جمع شعرهم وترتيبه بأنفسهم ولقد توصلنا بعد دراسة عدد من المدونات الشعرية التي بلغتنا الى التمييز بين عدد منها، وهي المحفوظ الجاهلي، الجمع المتفرق المنتخب المعلل والجمع الأوفى.

١ - أ - المحفوظ الجاهلي

يمكننا الحديث طبعا عن مدونات مختلفة جرى فيها جمع الشعر فوق حوامل مادية بعد تناقلها عبر الألسن والرواة، إلا أننا لا نقوى على وضع ترتيب تاريخي تتابعي لصدور هذه المدونات المختلفة، وإن كنا نعتمد في عرضنا هذا سبيلا يكشف عن ميلنا الى ترجيح التتابع المذكور، وما نقوى على تأكيده، بداية، هو التمييز بين مرحلتين ، تتوزع فيهما المدونات المختلفة: مرحلة أولى قامت على جمع متبقيات الشعر الجاهلي، في مجموعات تضم شعر الفحول أو شعر القبائل أو منتخبات شعرية منه ومرحلة ثانية قامت على جمع شعر العهود اللاحقة ، وعلى اختيار منتخبات معللة منه، من جهة، وعلى اعادة جمع أوفى للشعر الجاهلي، من جهة ثانية. فماذا عن الجمع في المرحلة الأولى؟

لا يمكننا الحديث عن جمع الشعر في هذه المرحلة إلا في صيغه تناقله الشفاهي، في المجالس والمحافل والطقوس، وعبر الرواة وربما في مدونات مادية خاصة ببعض الشعر الذي ميزته القبائل عن غيره، والحامل من دون شك لمفاخرها وأيامها. ففي أخبار الجاهلية. كما في أشعارها ، أحاديث واشارات عن الكتب والتحبير والتنميق، وعن الشعر نفسه، وعن التباهي به بالاضافة الى أشكال التكسب الأولى (النابغة الذبياني عند النعمان بن المنذر، آخر ملوك الحيرة)، وغيرها مما يكشف عن «حياة» شعرية ناشطة، لم تسلم من تدوين ربما، وإن ظلت رواية الشعر وتناقله عبر الألسن الشكل الاجتماعي لتداوله. فاذا كانت المعلومات تفيد عن «كتب» شعرية متوافرة منذ الجاهلية في الجزيرة العربية، فهذه الكتب تخص شعر القبائل من دون شك، من دون أن تشتمل بالضرورة على مجمل شعر هذه القبيلة أو تلك، فهذه الحاجة قد لا تكون مطلوبة في زمن المنازعات القبلية، بل المطلوب هو التباهي والفخار ورفع أناشيد الجماعة في ماضيها وانتصاراتها (وهو ما يبدو بينا في معلقة عمرو بن كلثوم)، وهو ما يوفره بعض الشعر في كل قبيلة، لا كله بالضرورة الى هذا فإن فعل الكتابة كان مخصصا في ذلك العهد ، على ما هو معروف، الى أفعال جليلة وسامية، مثل العهود وغيرها، فيصعب والحالة هذه تخيل إمكان تدوين شعر كل قبيلة في «كتاب»، بل مختارات منه على الأرجح. الى ذلك يمكننا القول أن جمع الشعر كاملا أو تاما يقتضي وجود سعي في الاحاطة، في التوضيب، لا نتبينها في حاجات ذلك العهد، وفي غير مجال من مجالاته. إلا أن كلامنا هذا لا يعني أبدا في حسابنا أن جمع بعض شعر الشعراء، أو بعض قصائدهم ربما، لم يكن ميسرا أومطلوبا في ذلك الوقت، ولاسيما مع التنافسات في «سوق عكاظ» وغيرها ، كيف لا ونحن نجد في بعض الأخبار ما يفيد عن وجود بعض الشعر مدونا منذ العهد الجاهلي، إذ يقول ابن سلام الجمحي :

«وقد كان عند النعمان بن المنذر (٥٨٠-٦٠٢م) منه ديوان فيه أشعار الفحول، وما مدح هو وأهل بيته به، فصار ذلك الى بني مروان أو صار منه»[٣]. كما يحدثنا كذلك عن «كتاب كتبه يوسف بن سعد صاحبنا منذ أكثر من مئة سنة»[٤].

واللافت في هذا العهد هو الحديث عن دور «الراوية» نفسه، حيث إنه لم يكن ناقلا وحسب، ولا وسيطا فقط، وإنما كان شاعرا «مبتدئا» إذ جاز القول، يتمرس بكتابة الشعر وبالتعلم على فنونه، تابعا أحد الشعراء أو عددا منهم، على ما نعرفه من سير عدد من شعراء ما قبل الاسلام. ويشد انتباهنا في ذلك قول الجاحظ، وتسميته للشعراء الفحول بـ«الشعراء الرواة»[٥]. وهذا ما نتأكد منه لو عدنا الى سلسلة الشعراء الرواة. فقد كان زهير بن أبي سلمى راوية أوس بن حجر وتلميذه، ثم صار زهير أستاذا لابنه كعب وللحطيئة ثم جاء هدبة بن خشرم الشاعر وتتلمذ للحطيئة وصار راويته، ثم تتلمذ جميل بن معمر العذري لهدبة وروى شعره وكان آخر من اجتمع له الشعر والرواية كثيرا، تلميذ جميل وراويته. وماذا عن شعر القبائل وعما أصاب بعضها بعد أن جرى انتخابه وتمييزه عن غيره، وبعد أن تم حفظه ونقله جيلا بعد جيل، مثل قصيدة عمرو بن كلثوم التي عظمها أهل قبيلته حتى صارت معرض نقد وهجاء؟ فقد جاء في شعر بكر بن وائل:

ألهى بني تغلب عن كل مكرمة ... قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
يروونها أبدا مذ كان أولهم ... يا للرجال لشعر غير مسئوم[٦]

تبقى معلوماتنا قليلة وضعيفة السند عن شعر الجاهلية، ولعل بعضه وصل مدونا على حوامل مادية الى عدد من الرواة في القرن الهجري الأول. حسبما يرجح الأسد، إلا أن أكثر هذا الشعر وصل من دون شك عبر سلاسل الرواة.

١ - ب - الجمع المتفرق

تقليد الرواة لم ينقطع مع مجيء الاسلام، بل ازداد بفعل عوامل عديدة، منها حاجة التفسير القرآني لمادة الشعر الجاهلي نفسها، على ما نعرفه عن ابن عباس، «ترجمان القرآن». وأول المفسرين، وهو أنه ما كان يفسر آية قرآنية دون الاحتكام الى الشعر الجاهلي، كما أن حفظ الشعر كان السبيل أيضا الى تعلمه والتمرس به: هذا ما تحققنا منه في سيرة عدد من الشعراء الجاهليين، وهو ما سنعرفه مع الاسلام، منذ عهوده الأولى، بدليل أن شعراء عديدين في القرن الهجري الأول، مثل الفرزدق وجرير والطرماح وذي الرمة وغيرهم، ما انقطعوا عن رواية الشعر، فأفادهم حفظه في تمثله وتقليده ونقد رواياته أحيانا.

فنحن نعرف أن ابن متوبة كان راوية الفرزدق، والحسين راوية جرير، والسائب بن ذكوان راوية كثير عزة، ومحمد بن سهل راوية الكميت بن زيد الأسدي، وانه كان للأحوص راويته، ولذي الرمة راويته. وتفيد الأخبار أنه كان للفرزدق غير راوية، كما يرد في هذا الخبر عن أحد أقرباء الفرزدق: «فجئت الفرزدق (...) ودخلت على رواته فوجدتهم يعدلون ما انحرف من شعره، فأخذت من شعره ما أردت(...)، ثم أتيت جريرا (...)وجئت رواته وهم يقومون ما انحرف من شعره وما فيه من السناد، فأخذت ما أردت»[٧]. والفرزدق، حسبما نعلم روى كثيرا من أشعار وأخبار امرىء القيس حتى أن بعضها متصل الاسناد حتى الجاهلية نفسها. هو الذي قال فيه الجاحظ إنه «راوية الناس وشاعرهم وصاحب أخبارهم»[٨].

غير أن الاستمرار في هذا التقليد لا يغيب، أو لا يخفي، حقيقة النقلة الواسعة التي شهدها توالي العهود الاسلامية، وتمثل في تبلور حاجات ناشئة، تطلبتها الحياة الجديدة، كما سهلها وقواها اتصال العرب بالورق والوراقة في مطالع العهد العباسي. وهي حاجات متباينة إلا أنها تلتقي كلها على بناء «مرجعية الفصحى»، وعنوانها العام إعادة جمع الشعر الجاهلي،شعر الفحول والقبائل. فما الحاجات هذه؟

هي حاجات متعاظمة لحفظ الشعر وتوابعه ومتعلقاته من أخبار العرب وأنسابها، سواء لأغراض السمر والثقافة العامة، على ما نعرف من عادات معاوية، أو لتأديب الأولاد به، بعد أن ولدوا وترعرعوا بعيدا عن بيئات آبائهم وأجدادهم في الجزيرة. ففي المظان أخبار عديدة تفيد عن تعلق بني أمية بالمرويات القديمة، منها ما قاله الأصمعي: «كانوا ربما اختلفوا وهم بالشام في بيت من الشعر، أو خبر، أو يوم من أيام العرب، فيبردون فيه بريدا الى العراق»[٩]. وقال عبدالرحمن بن محمد بن الأشعث (٨٤هـ): «قدم عبدالملك - وكان يحب الشعر - فبعثت الى الرواة، فما أتت عليّ سنة حتى رويت الشاهد والمثل وفضولا بعد ذلك»[١٠]. وعناية عبدالملك بالشعر معروفة، ولاسيما في تربية أولاده، إذ وردت عنه أخبار تؤكد على طلبه رواية الشعر في التأديب، ومنها قوله: «روّهم الشعر، روّهم الشعر، يمجدوا وينجدوا». وفي الأخبار أيضا أنه كان لمعاوية رواة يرتبون له الأشعار والأحاديث، وأنه كانت له مجالس ينشد هو فيها ما حفظه من شعر ويستنشد الرواة والعلماء والشعراء. ونتحقق في الأخبار هذه من أنهم كانوا يحفظون الشعر ويتناقلونه ويدعون الى تعليمه في القرن الهجري الأول.

كما لبى حفظ الشعر، أو استدعته حاجات أخرى واقعة في الدين أو في العلوم اللغوية، لتفسير القرآن الكريم، ولاسيما لأقوام غير عربية أو للاستناد إليه في دراسة العلوم اللغوية المختلفة، من «نوادر» و«غريب» وغيرها. وهو ما ننتبه إليه في نقد بعض العلماء لجمع الأصمعي، إذ لاحظوا أنه لا يشتمل على الكثير من الغريب والنادر. يقول ابن النديم: «وعمل الأصمعي قطعة كبيرة من أشعار العرب ليست بالمرضية عند

العلماء لقلة غريبها واختصار روايتها» (١١).

فنحن ننتبه. منذ القرن الهجري الثاني، الى انصراف أعداد من العلماء الى جمع مواد واسعة في غير مجال، كان الشعر واسطتها وعلامتها، واشتملت على مشافهات وعمليات جمع في البادية، فأتت متفرقة ومختلطة أحيانا، كما في كتاب «النوادر» لأبي زيد الأنصاري، وأتت مبوبة ومصنفة أحيانا أخرى. وماذا عن جمع الشعر ضمن العملية هذه؟ يقول ابن سلام الجمحي :«وكان أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها : حماد الراوية»(١٢). وفي كتابه ما يفيد دوما عن دور «أهل العلم» الذين باتوا يفحصون كل ما يردهم من روايات وأخبار وأحاديث وأشعار. ولقد ذكر ثعلب عن أبي عمرو الشيباني أنه «دخل البادية ومعه دستيجتان من حبر فما خرج حتى أفناهما بكتب سماعه من العرب» (١٣). ولقد وجدنا في أعمال الجمع الأولى سعيا الى توضيب «مرجعية الفصحى»، كما أسميناها، واتخذ التوضيب أشكالا ثلاثة: «انتخاب» أشعار فاخرة لأغراض مختلفة في التأديب والسمر، جمع متفرق لشعر القبائل ولشعر الفحول.

١ - ب - ١ : «انتخاب» الشعر الجاهلي

ولعلنا نجد في أخبار بني أمية المعلومات الأولى عن مساعي بينة في جمع الشعر، بل في تصنيفه وتمييز الأجود من الجيد فيه، بل في انتخاب قصائد منه على أنها «أفضل» هذا الشعر. فهناك روايات مختلفة عن أسباب جمع ما جرت تسميته لاحقا بـ«المعلقات»، بل عن أسباب اختيارها، وردت في كتاب طيفور، «المنظوم والمنثور» نقلا عن الحرمازي التي نسبها الى غيره : ففي رواية أولى، أن من جمعها هو عبدالملك بن مروان . «ولم يكن في الجاهلية من جمعها قط»، وفي رواية ثانية، أن معاوية هو الذي دعا الى جمعها، لكي يرويها ابنه. وتختلف الروايات كذلك في عدد القصائد: ففي الرواية الأولى (عن عبدالملك بن مروان) القصائد سبع، وهي التالية : عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة وسويد بن أبي كاهل (بسطت رابعة الحبل لنا) وأبو ذؤيب (أمن المنون وريبها تتوجع) وعبيد بن الأبرص (أإن تبدلت من أهلها وحوشا) وعنترة (يا دار عبلة بالجواء تكلمي)، وقصيدة أوس بن مغراء (محمد خير من يمشي على قدم)، وفي الرواية الثانية (عن معاوية) أن مجموعها اثنتا عشرة قصيدة.

نتبين في هاتين الروايتين المختلفتين ، بعيدا عن دقتهما ، أن العمل الذي قام به هذا الخليفة أو ذاك عمل تجميعي لكنه لا لايخلو من انتقاء: كيف لا وعدد القصائد مختلف بين الروايتين، كما أن الرواية الأولى تفيدنا أن سليمان بن عبدالملك بن مروان هو الذي أدخل قصيدة أوس بن مغراء (محمد خير من يمشي على قدم) في المجموع. ولا يخفى عن بالنا أن الرواية الثانية تتحدث عن عمل تربوي مطلوب من جمع هذه القصائد وتخيرها، وهو تربية ابن الخليفة. أللتقاليد الأموية هذه تأثيرات على ما قام به وسعى إليه الجامعون، أم أن مساعي الجامعين أنفسهم هي التي دعت خلفاء بني أمية الى الاستعانة بهم والطلب اليهم صنع مدونات مماثلة لما يفعلون، أو مغايرة، مما يلبي رغبات سلطانية في المقام الأول؟

لا نقوى طبعا على تقديم إجابة ناجزة عن السؤال، ذلك أن الحاجات هذه ما وقعت في مجال واحد لكي نحكم الأسباب فيما بينها، عدا أن الحاجات استجابت الى دواع مختلفة، وتتعدى فيما صدرت عنه قرارات حاكم أو عالم، لتطاول أمورا عديدة، واقعة في البلاط، أو في حلقات المساجد، أو في عمل المجالس. ما يمكننا قوله هو أننا نشهد، الى جانب العادات الأموية المذكورة، قيام عدد من الرواة مثل الأصمعي وحماد الراوية والمفضل الضبي وغيرهم بجمع أعمال شعرية، لشعراء أو لقبائل.

الجمع هو المطلوب، وإن لم يبن «على أساس معلوم في اختياره»كما يقول الأسد (١٤) عما جمعه المفضل الضبي في «المفضليات» والأصمعي في «الأصمعيات». ذلك أن الواعز اليها، بالاضافة الى نقد الواصل من روايات الشعر الجاهلي، يميل الى الاحاطة والتمام ، أي ما يبلغ الجامع من شعر جاهلي، بعد نقده والتحقق منه طبعا. ونتحقق في عمل الجامعين هؤلاء من أنهم سعوا الى «توسعة» دائرة الجمع، وتنافسوا في ذلك، فالمفضل بن محمد بن يعلي الضبي (١٦٤هـ، أو ١٦٨، أو ١٧٠)، وهو «منافس» حماد الراوية، حسب عبارة بروكلمان ومعاصره، وضع مختارات أوسع أو أغزر من مختارات حماد الراوية، غير أن التنافس هذا لم يسلم دوما من عمل «اختياري»، يتم فيه انتقاء أفضل الشعر، أو أنفسه، أو أجوده، ولاسيما عندما يتم الأمر تلبية لرغبة سلطانية: فلقد اختار الضبي، على ما هو معروف للخليفة محمد المهدي ١٢٦ أو ١٢٨ قصيدة، وبينها مجموعة من المقطوعات ، لسبعة وسبعين شاعرا، وسمى مجموعته في الأصل «كتاب الاختيارات» وسميت بعد ذلك نسبة الى جامعها «المفضليات».

وهو ما يظهره لنا أبو القالي فيما جرى بين الضبي والأصمعي كذلك. قال أبو علي القالي: «وقال أبو الحسن علي بن سليمان: حدثني أبوجعفر محمد بن الليث الأصفهاني قال: أملى علينا أبوعكرمة الضبي المفضليات من أولها الى آخرها، وذكر أن المفضل أخرج منها ثمانين قصيدة للمهدي، وقرئت بعد على الأصمعي فصارت مئة وعشرين. قال أبو الحسن: أخبرنا أبو العباس ثعلب: أن أبا العالية الانطاكي والسدري وعافية بن شبيب - وكلهم بصريون من أصحاب الأصمعي - أخبروه أنهم قرأوا عليه المفضليات، ثم استقرأوا الشعر فأخذوا من كل شاعر خيار شعره، وضموه الى المفضليات، وسألوه عما فيه مما أشكل عليهم من معاني الشعر وغريبه فكثرت جدا» (١٥).

لا يمكننا أن نتوصل الى صورة دقيقة عن حقيقة جمع الشعر، بعد انتشار الورق والكتابة، غير أننا نتوصل الى تعيين مسعيين مختلفين وغير متناقضين بالضرورة في عمل الجامعين والمصنفين والشارحين ، وهما السعي الى الاحاطة والجمع الأشمل، وهذا يصح، ربما، في شعر القبائل أكثر منه في شعر الشعراء، والسعي الى اختيار الشعر «الأنفس» والأفضل. ومنشأ هذا الأمر نجده في الحاجات المختلفة التي لباها جمع الشعر: منها ما طلب في التنافس بين القبائل، ومنها ما تم جمعه لارضاء الخليفة، ومنها ما جرى جمعه لاعتبارات لغوية ـ دراسية، ومنها لاعتبارات واقعة في نقد الشعر وتثمينه، أي فرز الأجود من الجيد في مواده.

١ – ب – ٢: شعر القبائل

اذا كانت الاختيارات الشعرية خضعت لاجتهادات أكيدة، فإن عمل الجامعين عند جمع شعر القبائل ما تقيد بهذه الحسابات الذوقية ، بل استجاب لمقتضيات في الجمع «التام» اذا أمكن، واذا ما توافرت مواده. وعلينا أن نشير في هذا السياق الى أن فكرة جمع شعر قبيلة بعينها أمر سابق على حماد الراوية، بدليل أنه عاد الى «كتاب ثقيف» و «كتاب قريش». وهما موضوعان عليه. ولقد سعى الجامعون في اتجاهين: جمع شعر القبائل، وجمع شعر الشعراء الفحول. فماذا عن شعر القبائل؟

هذا ما نجد جوابا بينا عنه فيما قام به عدد من الجامعين: فلقد جمع أبوسعيد العسكري، على ما ذكر ابن النديم، ٢٨ ديوانا من دواوين القبائل، وصنع أبو عمرو الشيباني ديوان بني تغلب، وديوان بني محارب، وذكر عنه ابنه أنه جمع أشعار نيف وثمانين قبيلة، وكل قبيلة في كتاب مستقل ،وممن عملوا في صنع مجموعات القبائل أيضا: أبوعبيدة المعمر بن المثنى، الذي جمع أشعار القبائل في كتب عديدة، والأصمعي بعض شعر القبائل ، وحماد الراوية (١٥٦هـ)، والمفضل الضبي (١٦٨ أو ١٧٨هـ)، وخالد بن كلثوم الكلبي، ومحمد بن حبيب وغيرهم.

المعلومات عن شعر القبائل عديدة، وتثبت كلها اتساع العمل في جمع هذا الشعر، حتى أن ابن قتيبة قال: «ولا أحسب أحدا من علمائنا استغرق شعر قبيلة حتى لم يفته من تلك القبيلة شاعر إلا عرفه ، ولا قصيدة إلا رواها» [١٦]. وهو ما نتبينه في قول للآمدي يشرح لنا فيه عودته الى ستين ديوانا لستين قبيلة عاد إليها عند وضع كتابه، وهو يتحقق في الوقت عينه من عدم اشتمال الدواوين هذه، على الرغم من سعتها، على شعر شعراء، وجدهم في متون أخرى، وهو ما يؤكد قولا سبقهم اليه محمد بن سلام الجمحي في قوله : «ما انتهى اليكم مما قالته العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير» [١٧].

واللافت في أمر هذه الكتب هو أنها ما كانت تحمل في عنوانها تسمية «الديوان»، بل غيرها، إذ أطلقوا عليها تسميات كهذه: «أشعار بني فلان» ، أو شعر بني فلان»، أو «كتاب بني فلان». على ما ورد عن أسماء كتبهم في كتاب «المؤتلف والمختلف» للآمدي. ويشتمل كتاب القبيلة، على شعر القبيلة أو بعضه، وأخبار وقصص وأحاديث، وفيه النسب كذلك. وتفيدنا الأخبار أن الجامعين الأوائل، مثل الأصمعي وحماد وأبي عبيدة معمر ابن المثنى وغيرهم، عملوا على شعر القبائل. ويخلص الأسد الى ترجيح أن «هذه الدواوين كانت مدونة في القرن الأول نفسه» [١٨]. لم يصلنا من هذا المجموع الهائل سوى كتاب واحد، هو ديوان هذيل، ينتهي الأسد بعد دراسته الى القول: «أن ما بين أيدينا من شعر هذيل غير كامل » [١٩].

١ – ب – ٣ : شعر الفحول:

كما تفيدنا الأخبار ، والمجموعات التي بلغتنا من الشعر الجاهلي، أن الجامعين الأوائل، مثل الأصمعي عملوا على جمع شعر امريء القيس وغيره، وهو ما يمكن أن نتحقق منه لو عدنا الى الروايات التي بلغتنا عن شعر امريء القيس: أول ما وصلنا من الروايات الست عشرة لديوان امريء القيس، في الروايات البصرية، هي رواية الأصمعي الكاملة وأخرى ناقصة لأبي عبيدة، وهي رواية واحدة أو روايتان متقاربتان، وأول ما وصلنا من الروايات الكوفية رواية المفضل بن محمد الضبي (١٦٨هـ)، وجاءت عبر تلميذيه: أبوعمرو اسحاق بن مرار الشيباني (٢٠٦هـ) وأبو عبدالله محمد بن زياد الأعرابي (٢٣١هـ)، وحفظها لنا أبو الحسن علي بن عبدالله بن سنان الطوسي(٢٥٠هـ) يتحقق الأسد من الروايات كلها التي بلغتنا عن شعر امريء القيس ويرى أن المصدرين الأساسيين والأولين لها هما: رواية الأصمعي البصري ورواية المفضل الكوفي، ويرى كذلك أن رواية الأصمعي معروفة الأصل: يقول أبوحاتم : «قال الأصمعي : كل شيء في أيدينا من شعر امريء القيس فهو عن حماد الراوية، إلا نتفا سمعتها من الأعراب وأبي عمرو بن العلاء» [٢٠]. ويتحقق الأسد من أن رواية الأصمعي تعتمد بعض الشيء على صحائف متفرقة أو دواوين مجموعة كانت عند هذين العالمين (حماد الراوية وأبوعمرو بن العلاء) ، وربما وصلتهما من العصور السابقة عليهما، فضلا عن اعتمادهما على السماع والرواية الشفهية . أما المفضل الضبي فيبدو كذلك أن روايته متصلة بالمدونات التي وصلت اليه من العصور السابقة.

لا يمكن أن نتأكد من حال المدونات التي بلغت الأصمعي والمفضل ، أو الرواة قبلها، وصولا الى «الجامع الأول» لها. ولقد قام عملهما على نقد وتحقيق ونخل وتمحيص ما بلغهما من قصائد، وما استقياه من المصادر التي عملوا عليها، دون أن يبلغنا ما يفيدنا عن اختياراتهم هذه، وأرجح الظن أنهما كانا

يجمعان أوسع ما يصلهم من شعر شاعر، بعد التحقق منه ويقول الأعلم عن «رواية» الأصمعي: «واعتمدت فيما جلبته من هذه الأشعار على أصح رواياتها، وأوضح طرقاتها، وهي رواية عبدالملك بن قريب الأصمعي، لتواطؤ الناس عليها واعتيادهم لها، واتفاق الجمهور على تفضيلها، واتبعت ما صح من رواياته قصائد متخيرة من رواية غيره» (٢١).

وقد وصلنا الى الوقوف عند أسباب جمع بعض الدواوين المفردة، وهي أسباب تجمع شعر الشاعر في تمامه، أو في جيده الخالص. ويذهب بروكلمان في التفسير منحى يجعله يقول إن توصل الجامعين الى جمع شعر شاعر قد يعود الى توافر شعره ليس إلا: «اختار قدامى الأدباء ستة من شعراء الجاهلية، جعلوهم في المرتبة الأولى من التفوق والشهرة. ولعلهم فضلوهم على غيرهم لأنهم هم الذين أمكنهم أن يجمعوا لهم دواوين أطول وأكمل» (٢٢).

١ - ج -: المنتخب المعلل

وما نريد الخلوص إليه هو أن جمع الشعر في مجموعات طالبة للتمام والاحاطة (من دون أن تكون تامة، لا محيطة بمجموع شعره بالضرورة)، في شعر شاعر أو في قبيلة، يرقى، على ما نظن ونرجح، الى العهد الأموي، والى تأكد مقام الراوي - الجامع وتكرسه، وهو ما يظهر في جلاء في مساعي حماد الراوية والأصمعي والمفضل الضبي وغيرهم.

وما يعنينا في هذا المجال هو الوقوف عند نقلة ثانية، بعد الجمع المتفرق للشعر الجاهلي بأشكاله المختلفة، وهي الانتقال الى تصنيف شعر ما بعد الجاهلية، الذي خضع لحسابات شعرية في المقام الأول، والى صراعات بين الشعراء، والى فنون ناشئة في التمايز أو «الموازنة». إلا أن علينا أن نوضح، بداية أنه ما كان للعمليات هذه أن تتأكد إلا بعد أن توافرت أعداد كبيرة من مواد الشعر القديم، ومن شعر المحدثين كذلك. ذلك أن عمليات جمع الشعر ما توقفت أبدا وتكدست المجموعات في الخزانات بدليل أن أبا تمام (٢٣١هـ) وجد أمامه في همذان «خزانة كتب»، لا كتابا أو كتابين، عندما قرر وضع كتاب «الحماسة». فالكتاب هذا في حساب العديدين هو أقدم المختارات الشعرية المرتبة على (معاني الشعر). والكتاب ينقسم الى خمسة كتب، أشهرها كتاب «الحماسة»، وهو عنوان غلب على هذا الكتاب عند المتأخرين تسمية له بأول أبوابه. ويربط كارل بروكلمان بين هذه المختارات وبين استحسان العباسيين للقصائد القصيرة، إذ استحسنوها «واكتفوا بتذوق القطع المختارة» (٢٣). إلا أن هذا الذوق ما كان له أن ينصرف الى عمليات الانتقاء والتخير إلا بعد تكدس الشعر المجموع في الخزانات، من دون شك. كيف لا والأخبار تفيدنا، قبل أبي تمام، أن المفضل الضبي ترك بين يدي ابراهيم بن عبدالله (نحو ١٤٥هـ) «قمطرين فيهما أشعار وأخبار».

أما «الحماسة» لأبي تمام فقد بني اختيارها على أبواب المعاني: باب الحماسة، أول الأبواب وأكبرها، باب المراثي، باب الأدب، باب النسيب، باب للهجاء، باب للأضياف والمديح، باب للصفات، باب للسير والناعس، باب للملح، باب لمذمة النساء. ولا يهمنا في هذا السياق ما إذا كانت الأبواب موفقة أو مبنية في صورة محكمة أم لا، ما يعنينا أن أبا تمام سعى الى التصنيف والترتيب، وهما لا يقعان في عملية الجمع وحسب، بل في تصور الشعر كذلك. صنع أبوتمام مختاراته، على ما سنوضح أدناه، من غير كتاب بعد أن توافرت له مدونات الشعر، لا رواياته، واستخرج منها بالتالي ما يناسب ذوقه الشعري، وهو ما نعرفه من المرزوقي، شارح «الحماسة» الذي استعاد هذا الخطاب بعد مائتي سنة على وفاة أبي تمام يقول المرزوقي شارح الحماسة: «وهذا الرجل (أي أبوتمام) لم يعمد من الشعراء الى المشتهرين منهم دون الاغفال ولا من الشعر الى المتردد في الأفواه، المجيب لكل داع، فكان أمره أقرب، بل اعتسف في دواوين الشعراء جاهليهم ومخضرمهم واسلاميهم ومولدهم، واختطف منها الأرواح دون الأشباح، واخترف الأثمار دون الأكمام، وجمع ما يوافق نظمه ويخالفه، لأن ضروب الاختيار لم تخف عليه، وطرق الاحسان والاستحسان لم تستر عنه، حتى إنك تراه ينتهي الى البيت الجيد في لفظة تشينه، فيجبر نقيصته من عنده، ويبدل الكلمة بأختها في نقده، وهذا يبين لمن رجع الى دواوينهم، فقابل ما في اختياره بها» (٢٤).

و«اختيارات» أبي تمام، لم تقتصر على الكتاب المذكور فقط، بل شملت غيره: الحماسة الصغرى»، وهو مبوب مثل الكتاب السابق ويسمى أيضا «الوحشيات» و«فحول الشعراء»، وهو مجموعة من الأشعار لشعراء جاهليين واسلاميين، مرتبة حسب الموضوعات و«مختار أشعار القبائل». ويتضح من عناوين الكتب هذه أن الشاعر أقدم على الانتقاء، بل على جمع الشعراء الجاهليين بالاسلاميين، وهو ما قام به عدد من الجامعين قبله، ولكن في نطاقات محدودة للغاية.

ولقد حاول البحتري (٢٨٤هـ) محاكاة صنيع أبي تمام، فاتخذ سبيلا مختلفا، وأكثر من الأبواب (١٧٤ بابا). وكانت الوحدة المعتمدة في الاختيار عند أبي تمام والبحتري هي في الغالب المقطوعة أو عدد من أبيات مختارة من قصيدة طويلة، وفي هذا يختلفان عن معاصر لهما، ابن أبي طاهر طيفور، صاحب كتاب «المنظوم والمنثور»، الذي اعتمد فيه تمييز النظم والنثر على درجتين: المفرد في الاحسان والمشارك بعضه بعضا في الاحسان. ويفسر احسان عباس هذا السبيل في الاختيار بقوله: «ولذلك رأى بعض المشتغلين بالشعر ممن لا يقفون موقف العداء من الشعر المحدث أن يبرزوه للناس بعمل مختارات منه،

فكانت من ذلك كتب الاختيار التي ظهرت في ذلك القرن» (أي القرن الثالث الهجري) [٢٥]. ويذكر منها : كتاب «البارع» لأبي عبدالله هارون بن علي، وهو في اختيار شعر المحدثين، و«كتاب اختيار الشعراء الكبير» الذي أتم منه شعر بشار وأبي العتاهية، وأبي نواس، ولأحمد بن طيفور عدد من كتب الاختيار: شعر بكر بن النطاح، ودعبل ، ومسلم ، والعتابي، ومنصور النمري، وأبي العتاهية وبشار وغيرهم [٢٦] ، وللمبرد كتاب «الروضة» الذي اختار فيه شعر المحدثين وصنف السكري كتاب «أخبار اللصوص»، وجمع فيه أشعار لصوص البدو المشهورين.

فبعد الجمع المتفرق، مثلما تحققنا منه مع حماد والأصمعي والمفضل الضبي وغيرهم، نشهد في مدى القرن الهجري الثالث أعمال جمع مختلفة، مع أبي تمام وغيره، تقوم على انتقاء النفيس من الشعر، وفي مقطوعات قصيرة في الغالب. ومن هذه المنتخبات أيضا كتاب «جمهرة أشعار العرب» لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي الذي يقوم على مسعى بين في الفرز، إذ قسم أشعار العرب الى أقسام وفقا لحسابات واقعة في الجودة والنفاسة. وهو ما ينقله المفضل بن عبدالله المجبري عن القرشي: «قال المفضل : فهذه التسع والأربعون قصيدة عيون أشعار العرب في الجاهلية والاسلام، وأنفس شعر كل رجل منهم» [٢٧]. ولقد جمعت «جمهرة أشعار العرب» في أواخر المئة الثالثة للهجرة ، وهي مجموعة سباعية تشتمل على سبعة أقسام، أولها المعلقات السبع، وتحمل الأقسام الستة الباقية العناوين التالية: المجمهرات، المنتقيات، المذهبات، المراثي، المشوبات، الملحمات، وسبق ذلك كله مقدمة في المجازات واختلاف العلماء في تفضيل بعض مشاهير الشعراء.

انقطع الشعراء عن الجمع بالتالي ، وانصرفوا الى اختيارات في متن بات متوافرا ، وهو ما نلتمسه في صورة أبين فيما قام به طيفور نفسه، الذي قام باختيارات على أساس «المفرد» أي «ما ليس لأحد مثله»، مثل قصيدة «أمن آل نعم..» لعمر بن أبي ربيعة، على سبيل المثال، أو مثل قصيدة جراد العون النميري (ذكرت الصبا فانهلت العين تذرف) لأنها «من الشعر المقدم في الغزل الذي لا نعرف له مثلا في جاهلية ولا إسلام». وهو ما نعرفه عنه حينما انقطع أياما عن مجلس أبي الحسن علي بن هارون المنجم فلما عاد إليه أخبره أنه كان متشاغلا في اختيار شعر امريء القيس فقال له أبو الحسن بن المنجم: «أما تستحي من هذا القول وأي مرذول في شعر امريء القيس حتى نحتاج الى اختياره» [٢٨].

١ - د : الجمع الأوفى

كيف لنا أن نتحدث عن عمليات جمع أوفى بعد ما سقنا القول أعلاه عن عمليات انتخاب وانتقاء؟ وكيف للجمع أن يأتي بعد الانتخاب؟ السؤال منطقي وبديهي، دون شك، إلا أنه لا يتبين واقع هذه العمليات تماما، وهو أنها عرفت في كيفيات متداخلة عمليات الجمع وعمليات الانتخاب. ومع ذلك فإننا لا نخفي ميلنا أو ترجيحنا، وهو أن عمليات الجمع اتبعت مساقا نجده في تتابع العمليات التي عرضناها أعلاه، وهو ما حققه سبيل عرضنا. وضمن هذا المنظور أيضا نرجح حصول عمليات لاحقة، وتتعلق بها كذلك، وهي عمليات الجمع الأوفى. وكان لنا أن نسميها كذلك عمليات التصنيف والترتيب كذلك. فنحن نشهد في عمل عدد من الجامعين، مثل أبي بكر الصولي خصوصا، وفي مجموعات الشعراء المفردين تحديدا، سعيا بينا في تجميع أوسع الشعر، بعد فحصه ونقد رواياته وفي تصنيفه وفق مداخل بعينها، وقد أجملناها في ثلاثة:

- الترتيب الهجائي : رتب أبوبكر الصولي ديوان ابن الرومي على حروف الهجاء. وهو ما فعله في ديواني البحتري وأبي تمام (١٩٢ - ٢٣١هـ) كذلك. وترتيب الشعر على أساس حروف الهجاء اعتمده كذلك ابن جني (٣٩٢هـ) في ترتيب ديوان المتنبي (٣٠٣ - ٣٥٤هـ).
- الترتيب على أساس الاغراض: أما علي بن حمزة الاصفهاني (المتوفى في بداية القرن الرابع الهجري) فرتب ديوان البحتري على أساس الأغراض الشعرية، وديوان أبي تمام على أبواب مختلفة من أغراض الشعر: وجمع أبو القاسم هبة الله بن الحسين الاسطرلابي (٥٣٤هـ) شعر ابن الحجاج (٢٩١هـ) في مئة وعشرين بابا.
- الترتيب الزمني : يشتمل ديوان الشريف الرضي (٣٥٩ - ٤٠٦هـ) على أشعاره في كل سنة بين ٣٧٤ - ٤٠٥هـ.

٢ - من الديوان الى الكتاب

نخلص من هذا العرض الى القول: ان معرفتنا بجمع الشعر، وبعمليات ترتيبه ، تبقى مرهونة بمدى قدرتنا على معرفة تاريخ التدوين في العربية القديمة، وبمدى توصلنا كذلك الى معرفة أنماط التأليف نفسها، أي الخلوص (أو عدم الخلوص) الى فكرة «الكتاب» : أهو جمع مواد متفرقة أم هو تأليف مخصوص في موضوع أو مسألة بعينها؟ لكننا نستطيع القول أيضا: أن الهيئات المختلفة في جمع الشعر، بين جمع متفرق بعد تنقيح وحذف، وبين اختيارات منتخبة، سواء للشعراء أو للمجموعات القبلية أو لفئات بعينها من الشعراء مثل المحدثين وغيرهم، عرفت أشكالا ترتيبية توصلنا الى فرزها في ثلاثة أنماط. جمع الشعر على أساس الأغراض، وعلى أساس الترتيب الأبجدي للقوافي، وعلى أساس الترتيب الزمني لوضعها.

ونخلص كذلك الى القول أن عمل الشاعر متصل بعمل الراوي في صورة محكمة . فهو حافظ الشعر، وناقله إلينا بالتالي، وهو ما نتأكد منه فيما بلغنا من شعر الشعراء، حيث

أنها خضعت في ترتيبها الى ما قرره الرواة، وبعدهم الجامعون أنفسهم. وهذا يعني أننا لا نجد في الهيئات المادية المتوافرة من هذا الشعر ما يدلنا إلا في صور محدودة (على ما سنوضح أدناه) على مقاصد تكوينية طلبها الشاعر في تقديم شعره.

إلا أن دور الراوي، ومن بعده الجامع العالم، لا يقتصر على الحفظ فقط. بل يشمل أيضا تعديل القصيدة وربما تنقيحها، على ما بلغنا من أخبار بعض الرواة الذين أعملوا أيديهم في التنقيح والحذف وتصحيح للإسناد في القوافي وغيرها. وتبدو دواوين بعض الشعراء، في التصحيحات والتدقيقات التي يجريها عليها الرواة ، مثل دواوين الشعراء الفرنسيين، على سبيل المثال، بعد وفاتهم أي تبدو حافلة بمعلومات وتدقيقات هي من مواد أية دراسة «تكوينية». فعمل بعض الجامعين على نقد الروايات التي أوصلت الينا هذه الأشعار يشكل مساهمة مفيدة في تدقيق «تكوينها»، ورفض الطارىء أو «المقحم» عليها والمنحول منها، إلا أن المساهمات هذه ظلت دون ما تطلبه شروط الدراسة التكوينية. فصنائع الشعراء والرواة ظلت مقيدة بفكرة الديوان «الحافظ» للشعر، لا المساهم في تكوينه وانتاجه. فالراوي يقوم عمله على جمع الشعر، وعلى حفظه من التفرق والتشتت، وعلى إيصاله إلينا في صورة سليمة ومطابقة (مع بعض التعديل والتنقيح والحذف) لما قاله الشاعر في مدى حياته ، دون أن يوفر لنا جمع هذا الشعر في تتابع قصائده ما يفيد عن تعالقات بين قصائده أو عن أسباب تكوينية تخص مجموعات من القصائد مع بعضها البعض ومن دون غيرها. فالديوان لا يحتفظ، إلا فيما ندر، بترتيب زمني لوضع القصائد، مثلما فعل الشريف الرضي، وإلا لكان الترتيب أفادنا في تتبع التصور الشعري عند الشاعر . أما الفائدة معدومة اذا ما تم توزيع القصائد حسب الترتيب الأبجدي للقوافي. الديوان بمعناه القديم حافظ ، لا يفيد في ترتيبه ، إلا فيما ندر، عن تكوين هذا الشعر: هو مجموع سيرة الشاعر وسجله «الثبوتي» ولكن هل كان في تصورات الشعر، أو في وقائعه، ما يساعد على وجود تعالقات بين القصائد ، فيأتي تقديم الشعر في مدونة ليظهرها ويجلوها؟

لا في غالب الأحوال ، ذلك أن الشاعر ما كان يكتب نتاجا متتابعا، أو مقطعا في مراحل، وإنما كان يضع قصائد، في «مناسبات» أو أحوال خصوصية، وإن كان يرجع أحيانا الى ما كتبه هو أو غيره من أشعار في هذا الموضوع أو ذاك. نقع في أشعار العديد من الشعراء على «سرقات» أو «معارضات» أو تناولات، مشابهة لما سبق أن قالوه أو قاله غيرهم، إلا أن هذه الأسباب التي ترسم تعالقات بين القصيدة والقصيدة في نتاج الشاعر نفسه أو مع غيره لا تؤدي ، وما أدت في واقع الحال، الى بروز حاجة الى جمعها مع بعضها دون غيرها.

فالهيئة المادية التي يخلص إليها الشعر، أي الديوان الحافظ، وأشكاله الترتيبية الثلاثة (ترتيب القوافي أبجديا، الترتيب الزمني وترتيب الموضوعات) سنجدها في توالي عمليات جمع الشعر وتصنيفه في العصور الأدبية اللاحقة. وذلك حتى القرن التاسع عشر، على الرغم من دخول الطباعة (على الحجر، بداية، وغيرها) الى الولايات العربية وانتشار الكتب فيها، ومنها الشعرية، على نطاق أوسع مما كان عليه في عهد الوراقة. فما نقول عن دواوين العصر الذي دخلت فيه الطباعة ، بعد عهد مديد من الوراقة؟ هل تغيرت أشكال جمع الشعر في مدونات عما كانت عليه؟

العودة الى الدواوين المطبوعة في مدى القرن التاسع عشر ليست بالميسرة أبدا، عدا أن نشرها من جديد قد لا يحافظ على الهيئة الأولى للجمع، مثلما تحققنا من ذلك في «ديوان البارودي» على سبيل المثال. وما يخفف من حجم المشكلة هذه هو أن دراستنا لا تستدعي، أو لا تطلب في بعض الأحيان سوى الوقوف عند عناوين كتب الشعر ليس إلا. ما يعنينا في المقام الأول قادرون على العثور عليه — أي الوقوف على «ترتيب» الأعمال الشعرية ووضعها في دواوين أو كتب شعرية مفردة ومستقلة — في مراجعة عدد من تراجم شعراء هذا القرن، أو في «معجم المطبوعات العربية والمعربة» الذي وضعه يوسف اليان سركيس، وصدر في طبعته الأولى في العام ١٩٢٨، واشتمل على «ثبت شامل لأسماء الكتب المطبوعة في الأقطار الشرقية والغربية مع ذكر أسماء مؤلفيها ولمحة من ترجمتهم وذلك من يوم ظهور الطباعة الى نهاية السنة الهجرية ١٣٣٩ الموافقة للسنة ١٩١٩ ميلادية »، حسب العنوان الفرعي للكتاب [٢٩].

ولقد اعتمدنا أيضا على تراجم موضوعة بعد وفاة هؤلاء الشعراء في غالب الأحيان [٣٠]، ما يقدم لنا شهادات نقدية متزامنة للتجارب الشعرية نفسها، أو على نبذات تعريفية موضوعة، هي الأخرى، في سنوات غير بعيدة عن الفترة التي ندرسها، والعودة الى المراجع هذه تفيدنا في صورة مزدوجة ، في التعرف على هؤلاء الشعراء في صورة موثقة (خاصة وأن دواوين بعضهم أعيد طبعها دون أن تحتفظ في أحيان كثيرة بصيغتها الطباعية الأولى، واللازمة لنا)، وتفيدنا في كونها مدونات نقدية مزامنة للكتب نفسها، ما يعد قراءة نقدية أولى لها تساعدنا في الوقوف على وعي الحداثة لنفسها في فترتها التاريخية.

٢ – أ : على نسق القدماء

قبل أن نتناول الكتب الشعرية بالدرس، ونفرزها إذا جاز القول وفق مرادنا البحثي، وجدنا ضرورة لتبين مسألة أولى ، ملازمة بل تمهيدية، وهي معرفة ما إذا كان الشاعر هو الذي جمع ديوانه بنفسه، أم قام بذلك غيره، وما إذا جمع شعره في كتاب في حياته أم قبل سنوات على وفاته. ففي الاجابة عن هذه

الأسئلة وغيرها نتوصل الى معرفة بل الى تعيين معلم أساسي في عملية الترتيب الشعري فقد يكتفي الشاعر بالقاء قصائده في مناسبة، في حفل على سبيل المثال، على أن فعل الالقاء هذا يعين في الحساب الشعري والنقدي وضع الشعر قيد التداول، وقد لا يكتفي بذلك، مع توافر الطباعة وذيوع النشر، بل يسعى الى جمع مجموعة من القصائد في كتاب منفصل ووضعها قيد التداول.

ولو عدنا الى المجموعات الشعرية الأولى، المطبوعة في القرن التاسع عشر، لوجدنا أنها لم تبصر النور إلا بعد انصراف بعضهم، من أقرباء الشاعر أو أصدقائه، الى تجميعها وتنقيحها ودفعها الى الطبع، مثلما فعل سليم ناصف في سنة ١٨٩٨، حين جمع شعر بطرس كرامة (١٧٧٤ - ١٨٥١) وطبعه في «المطبعة الأدبية». هذا ماقام به ابن الشاعر محمد الشهال الطرابلسي (١٨٩٢)، الذي جمع شعر أبيه في «عقد اللال من نظم الشهال» (طرابلس ١٣١٢هـ) وهذا ما صنعه بعض المواطنين في شعر الشيخ محمد الهلالي (١٨١٩ - ١٨٩٤)، والشيخ مصطفى سلامة النجاري، تلميذ الشاعر جبرائيل المخلع الدمشقي (١٨٥٣)، المعروف بكونه شاعر عباس الأول، إذ جمع مجمل كتاباته، بين شعر ونثر، في ثلاثة كتب، منها كتاب «الإشعار بحميد الأشعار»، المطبوع على الحجر في مصر، في سنة ١٢٨٤هـ. وهو ما أصاب شعراء لاحقين عليهم، مثل معروف الرصافي الذي تولى محيي الدين الغلاييني طبع قصائده وتبويبها وتفسير ألفاظها في العام ١٩١٠، وحمل عنوان: «ديوان الرصافي»، أو «الرصافيات».

إلا أننا نقع في قوائم كتب القرن التاسع عشر على كتب بينة قام بدفعها الى المطبعة المؤلفون أنفسهم، مثل شهاب الدين محمد بن اسماعيل (١٨٠٣ - ١٨٥٧) وكتابه «سفينة الملك ونفيسة الفلك» الذي ضمنه مجموعا وافيا من الزجليات والموشحات والأهازيج والمواويل التي يتغنى بها أرباب الفن في مجالي الأفراح ومعاهد السرور، ولما أتمه في سنة ١٢٥٩هـ قال في تاريخه:

هذه سفينة فن بالمنى شحنت   والفضل في بحره العجاج أجراها
وإذ جرت بالأماني فيه أرخها   سفينة البحر بسم الله مجراها
(٣١)

أو يوسف الشلفون (١٨٤٠ - ١٨٩٥) الذي جمع شعره في ديوان، ودعاه «أنيس الجليس» في العام ١٨٧٤: أو سليمان الصولة (١٨١٤ - ١٨٩٩)، وله ديوان واسع في ٣٨٢ صفحة طبعه في مصر، في سنة ١٨٩٤، واعتذر في مقدمته أنه «برض من عد ومجموع صغير، بقي من ديوان كبير، غادرته اللصوص، بين محروق ومقصوص، فقال وهو يتعزى: اذا ما كان لي ابل فمعزى». ثم أضاف اليه ما جد عليه من النظم فطبعه «مفضلا القليل المقبول على الكثير المرذول» [٣٢] أو الشاعر قسطاكي الحمصي (١٨٥٨ - ١٩٤١) الذي جمع شعره في ديوان سماه «السحر الحلال في شعر الدلال» واشتملت عمليات الجمع، بمبادرة من الشاعر أو من معارفه، على مجمل شعره، بعد أن تم تنقيحها أو حذف بعضها قبل دفعها الى الطبع، في حركة تشير إليها في صورة بينة عناوين الدواوين. فهي عناوين تميل الى ثلاثة تعيينات: تعين اسم الشاعر أحيانا (ديوان الشهال أو الرصافي) و/أو تعين صنف الكتاب ونوعه (هذا يصح في الاشارة الى أنه «شعر» أو «نظم») و/أو تروج له (هذا يصح في إطلاق تسميات، مثل «أنيس الجليس»، أو «عقد اللآل»، أو «الدر المنظوم»، أو «الطراز الأنفس»، على الدواوين). ولقد وجدنا في مراجعتنا لكتب الشعر في القرن التاسع عشر الأنماط الثلاثة التي تبيناها في جمع الشعر القديم وهي:

- الجمع على الترتيب الهجائي، ونجده في عدد من الدواوين، مثل ديوان علي أبو نصر المنفلوطي (١٨٨٠) المطبوع في مصر في سنة ١٣٠٠، وديوان الشيخ شهاب الدين المصري (١٨٥٧) المطبوع في مصر في ١٢٧٧هـ، وديوان محمود سامي البارودي[٣٣] وغيرها الكثير.

- الجمع على أبواب المعاني ونجده في عدد من الدواوين مثل ديوان عبدالفتاح اللاذقي (من مواليد ١٨٤٢)، «سفير الفؤاد» المطبوع في بيروت في مطبعة جمعية الفنون، في العام ١٨٨٠، وجعله الشاعر في أربعة أركان، هي: في المدائح والتوسلات، وفي امتداح السادات، ثم في التهاني والمراثي، وأخيرا في القدود والموشحات، وديوان الشيخ محمد الهلالي (١٨١٩ ـ ١٨٩٤) الذي ضم أبوابا حسب معاني الشعراء من مديح وتهان ورثاء وتواريخ، وديوان محمود صفوت الساعاتي (١٨٨٠) المطبوع في سنة ١٩١٢، المرتب على الموضوعات، ومثله ديوان ابراهيم مرزوق المصري (١٨٦٦) المطبوع في مصر، في ١٢٨٧هـ، وديوان الرصافي»، المرتب على أربعة أبواب، هي في الكونيات في الاجتماعيات، في التاريخيات وفي الوصفيات.

- الجمع على الترتيب الزمني، ونجده في عدد من الدواوين، مثل «العصر الجديد» لخليل الخوري، وهي مجموعة شعرية، لا ديوان، أصدرها الشاعر في العام ١٨٦٣ (بيروت في مطبعة المؤلف بالمطبعة السورية)، ورتب القصائد على تواريخ وضعها.

٢ - ب: الكتاب المختلط والمستقل

تحققنا في الدواوين المذكورة من كونها تشتمل على مجموع شعر الشاعر، وعلى المنتقى منه بعد تنقيح وحذف، إلا أننا وجدنا في الكتب الشعرية المطبوعة في القرن التاسع عشر ما يفيد

عـن وجود ديـوانين أو أكثـر للشاعـر الـواحـد: فشعر الشيـخ ناصيف اليـازجي (١٨٠٠ – ١٨٧١) متفرق في ثلاثـة دواوين («النبـذة الأولى»، «نفحة الـريحان»، و«ثالـث القمريـن»)ولأبي حسـن الكستـي (١٨٤٠ – ١٩٠٩) ديـوانـان : «ديـوان مـرآة الغـريبـة» (طبـع على نفقة سليـم رمضـان ، في العـام ١٨٨٠) و«تـرجمان الأفكـار» (المطبـوع في ١٢٩٩هـ) ولعبـدالله نـديـم (١٨٤٤ ـ ١٨٩٦) ثلاثة دواوين كبيرة. ونتسـاءل هل الدواوين هذه كتب مختلفة كالتي نعرفها عند شعراء اليوم، أي مجموعات متفرقة ومتبـاينة ، أم هي «نبذات» مختلفة من مجمـوع نتاجهم جرى توزيعها في أكثر من كتاب واحد، ولو على فترات متباعدة؟

لن نستمر في التخمين أو الترجيح، ذلـك أن ما يعنينا واقع في ميدان آخر، أو يمكن التحقق منه في مسـاءلة الديوان المطبوع عما يتضمنـه مـن قصـائد فلـو وقفنا عنـد كتـب جبرائيـل المخلـع الدمشقي (١٨٥٣) لوجدنـا أنها تتوزع على ثلاثة أبواب : الأول في الصناعـات ، وهو مرتب على السنين، والثـاني في غير المصنع، ورتبـه على حـروف المعجـم، والثالـث في النثـر والأدوار، وهـو «الإشعار بحميـد الأشعار» (المطبـوع على الحجر في مصر سنـة ١٢٨٤هـ) . وهو مـا نمتلك صورة أوضح عنه لـو درسنا كتب محمد عيـاد الطنطاوي (١٨١٠ – ١٨٦١) التي يمكـن تسميتها بالكتـب «المختلطة». فنحن لا نستطيـع القول أن فكرة تـأسيس «الكتاب» كعمل مشتمل على مـوضـوع بعينه، لا على جمع متفرق وضمه، قـد تبلورت تماما في مـدى القرن التاسـع عشر. ولنا في أسماء كتبه وفي موضوعاته خير دليل على ما نقوله : فالطنطاوي أخرج كتـابا بعنـوان «أحسن النخب في معـرفة لسـان العرب» ، ويدور الكتاب على ألفاظ وجمل وحكايات ورسائل تبودلت بينه وبين أصدقائه في مصر، وقد أرخت بعض هـذه الرسائل بتاريخ سنة ١٢٥٧هـ (١٨٤١) هـو ما نقع عليه عنـد غيره، إذ اشتملت كتبهم على مجمـوع ما كتبـوه وإن في أنواع أدبيـة مختلفة، مثلما فعل رزق الله حسـون الحلبي (١٨٢٥ ـ ١٨٨٠) في بعـض كتبه: ففـي «النفثات» قسمان ، أولهما في تعـريب قصـص كريلـوف، شاعر الصقالبة ، ووضعها على طـريقة بيدبا الهندي ولافونتين ولقمان في حكـايـاتـه، وعـربها نظما (في ٤١ قصـة تقـع في ٦٩ صفحة)، وثـانيهما نخبة مـن منظومـاتـه مـن تواريـخ ومدائح وشكوى وأوصاف في ٨٤ صفحة بقطع وسط وطبعها في لندن ، في العام ١٨٦٧. هذا ما نقع عليه في بعض كتب فرنسيس المراش (١٨٣٥ – ١٨٧٤). «مشهـد الأحـوال»، وهو كتـاب اجتماعـي، نثري وشعري في آن.

غير أن دخـول الطباعـة وتـرجمة الكتـب ومحاكاة الأدبـاء الأوروبيين في صناعاتهم الكتابيـة أدت الى اصدار كتب مستقلة: محمـد عثمان جـلال (١٨٢٩ – ١٨٩٨) نقـل أمثـال لافـونتين شعرا الى العـربية وأخرجها في كتـاب دعاه «العيون اليـواقظ في الأمثال والمواعظ» : هذا ما فعلـه الشيخ خليل اليازجي (١٨٨٩)، في «روايـة المروءة والوفـاء»، وهي شعـريـة تمثيلية مبنيـة على حكايـة حنظلة والنعمان، وقلد فيها شعـر الافرنج، في نحـو ألف بيت، وجـرى تمثيلها في بيروت في سنة ١٨٧٨، وطبعـت فيها في سنة ١٨٨٤، ثم في مصر سنة ١٩٠٢، هذا ما يمكن قوله في كتاب رزق الله حسون (١٨٢٥ – ١٨٨٠)، «أشعر الشعـر» المطبوع في المطبعـة الأمريكيـة في بيروت ، في ١٨٦٩ و١٨٧٠، وأودعه نظـم سفر أيوب ونشيد موسى في الخروج ونشيده في التثنية ثم سفر نشيد الأناشيد لسليمان وسفر الجامعة وختمه بمراثي أرميا، أو في كتابه الآخر، «النفثات» (لنـدن) ، الذي ضمنه أربعين مثلا من أمثال أحد الكتبة الروس، فنقلها الى العربية نظما وألحقها ببعض مقاطع شعرية من نظمه.

هذا ما يمكـن أن نطلقه على عدد من الكتاب، مثـل فرنسيس المراش (١٨٣٦ – ١٨٧٣)، الذي انصرف الى تأليـف الكتب وفق موضوعـات بعينها وأصدرها في المطـابع تباعا: فهـو انتقل، على سبيل المثـال ، بعد دراستـه الطب في حلـب ، الى باريـس في سنة ١٨٦٦، فـوصف سفـره إليها في كتـاب طبعه في السنـة التاليـة، وأصدر بعده عـددا من الكتب المتفرقة الموضـوعات،مثل: «المرآة الصفية في المبـاديء الطبيعية» (حلـب ١٨٦١) فيه أصـول علوم الطبيعة، و«شـهادة الطبيعة في وجـود الله والشريعة»، وهو كتاب مبني على مباديء العلوم الطبيعية، و«غابة الحق» (حلب١٨٦٥)، وجمع فيـه بين الفلسفة والآداب ، و«مشهـد الأحـوال» (بيروت ١٨٨٣)، ورواية «در الصـدف في غرائب الصـدف»، و«خطبة في تعزية الكروب وراحة المتعوب»، وكتاب «الكنوز الغنية في الرموز الميمونيـة» (١٨٧٠) وهي قصيدة رائية في نحـو خمسمائة بيت ضمنهـا رموزا على صـورة روايـة شعريـة، ومـن نظمه أيضـا «ديوان مـرآة الحسناء» (طبعـه له محمـد وهبه سنـة ١٨٧٢ في مطبعة المعارف في بيروت).

يقول مـارون عبود في ديـوان فرنسيـس المراش (١٨٣٥ – ١٨٧٤) «مرآة الحسناء» (١٨٧٢)، الواقـع في ٣٤٨ صفحة : «لو طبع كما تطبـع دواوين اليوم لفصلنـا من ذلـك القماش دواوين عدة، واستقلت كل من مواضيعه بديوان خاص به، ولكنه طبع في ذلك الزمـان، يوم لم يكن هذا التنظيم والترتيب الـذي يكثر ورقه ويقـل كلامـه» [٣٤]. وتفيـدنا مقـدمة الكتـاب في تبيان جمعـه لشعـره، إذ يقول «الحمـد لله الذي ألبـس الشعر جمالا وجـلالا، وجعل فيه البيان سحـرا حلالا، فطابت النفوس في جنات أزهاره، ورقصـت الألباب بكـؤوس عقاره» ، ثـم يضيـف: «وقد رتبتـه (الديوان) على حـروف الهجاء، متجردا من المدح والهجـاء، فإن المدح اطراء ورياء، والقدح حسد وعبـاء، فما أحوجني الله الى بيع ماء المحيا في سوق الشعر، وأبـى الله أن أرد الدر الى القعر، ولكني مدحت بعض العلماء والأخلاء الكرام، تبيـانا لفضل العلم وحفظ

الذمـام. فوا غبن شـاعر سوّد بـالمدائح سواد القرطـاس، وباع كرائم الشعـر وذهبه في سـوق الزجـاج والنحاس»[٣٥]. جمع المراش، إذن، شعره على طـريقة القدمـاء، إلا أنه أصدر مـع ذلك كتبا متفرقة مستقلة الموضوعات على ما تبينا.

وقعنا أعـلاه على كتب شعـرية مستقلـة الموضوعـات ، غير أنها، مثل كتـاب «أشعر الشعـر» للمراش، تنطلـق من مسـاع في الروايات الشعـرية والحكمية، بخلاف ما هو عليـه الأمر، على ما تحققنـا ، عنـد الشـاعـر والصحفـي والمترجـم خليـل الخوري (١٨٣٦ – ١٩٠٧) الـذي سعـى، لأول مـرة الى وضـع عنـوان خاص بمجموعة شعرية، هي مجموعته: «العصر الجديد»، بل الى اصدار مجمـوعات مستقلـة من القصائد : «زهـر الربـا في شعر الصبـا» (بيروت ١٨٥٧) «العصر الجديد» (١٨٦٣)، «النشـائد الفـؤاديـة» (بيروت ١٨٦٣)، «السمير الأمين» (١٨٦٧، بيروت مطبعـة المؤلـف)، «الشـاديـات» (بيروت ١٨٧٥)، و«النفحـات» (بيروت ، ١٨٨٤). يقـول عيسى اسكنـدر المعلـوف عن ديـوان «العصر الجديد» : «وعلى الجملة فالعصر الجديد مثل اسمه عصر جديد للشعـر العربي السوري وهو أول ديوان نقـل فيه الشعر من النمـط القديم الى الأسلـوب الجديد. ومن استقـرى قصائده رأى فيها من المعاني الحديثة ما يشهد له بحبه للجديد ومحاولته ترك القديم وإن كان لم يستطـع أن يتخلص من ربقته ويقطعها. ولقد ميز قصائده بعناوين تدل على أغراضها وتابعه في ذلك نفر من شعـرائنا مثـل فرنسيـس المراش الحلبي في ديـوانه «مـرآة الحسناء» وسليـم بك العنحـوري الدمشقـي في ديوانـه «سحر هاروت» وغيرهما[٣٦]. وهو ما يمكن أن نتأكـد منه لو عدنا الى مجموع الكتب الشعرية للعنحـوري، وهي : «سحر هاروت» (في الغزل والنسيب والمحسنات ، المطبعـة الحنفية ، دمشق ١٨٨٥)، و«بـدائع هـاروت» (بيروت، مطبعـة القـديس جـاورجيـوس، ١٨٨٦) ، و«الجوهـر الفـرد والشعـر العصري» (وهـو النبـذة الثالثة من شعـره، وفيه، بعد المدائح لمعاصريه، مباحث في الحقوق والـواجبات ، المطبعـة الشرقية، الحدث ــ لبنان ١٩٠٤) و«آيـة العصر» (نبذة خاصة من الشعر »، مصر ١٩٠٥).

٣ – المجموعة الشعرية

وماذا يمكننـا القول عـن «المجموعـة الشعريـة» ، أو العمل الشعري المفرد؟ ومتى ظهر في تاريخ الشعر العربي؟

وجـدنا في صنيـع عـدد من الشعـراء «العصريين» (كما جرت تسميتهـم بعد حين)، من أمثال خليـل الخوري وسليم العنحوري وفـرنسيس المراش وغيرهـم، انصرافا الى وضـع كتب شعرية مستقلة، منـذ ستينات القرن الماضي. غير أن هذا التقليد الناشيء سيبقى غريبـا في المشهد الشعري العام، حيث إن الشعراء ــ وذكرنـا بعضهم أعـلاه ـ احتفظـوا بالتقليـد القـديم، وعلينـا انتظـار شعـراء مجدديـن ، مثـل «جماعـة الديوان» أو «المهجريين»، لكي يتأكد التقليد الجديد.

أولت جماعـة «الديـوان» ، بعد خليـل مطران ، ولاسيما في قصيدته «المسـاء»، الوحدة العضوية شأنـا كبيرا: هذا يصح في بناء القصيـدة الواحـدة، كما يصح في المسـاعـي الشعريـة التي طلبت توافقـات معينة بين مجموع القصائد (أو بين عـدد منها) التي ستـؤلف مادة كتاب مستقـل وللاصدار، ونجـد في مسعى عبـدالرحمن شكـري، في «ضوء الفـجر» (١٩٠٩) تـأليفا لافتـا لمجموعة شعرية، إذ هي موضوعة على أساس تآلفات وتوافقات بين قصـائدها. وهـذا ما فعلـه العقـاد، بعد ذلـك، في العناويـن المتتابعة التـي أطلقها على مجموعاته الشعريـة: «يقظة الصباح» (١٩١٦)، «وهـــج الظهيرة» (١٩١٧)، «أشبـاح الأصيــل» (١٩٢١)، «أشجان الليـل» (١٩٢٨)، وهو مـا أوضحه بعـد أن جمع المجموعات هـذه في كتاب واحد : «وسميت كل جـزء باسم يدل عليه بـالنظر الى الأجزاء كلها على قدر المستطاع مـن الدلالة في هـذه الأغـــراض ، فسميـت الجزء الثــاني «وهـج الظهيرة» وسميت الجزء الثالـث «أشباح الأصيل» وسميت الجزء الـرابع «أشجان الليل» فإذا قرأه القاريء فربما وجد في «أشجان الليل» ما هو أخلق بـ «وهج الظهيرة» أو وجد في «يقظة الصباح» ما هو أخلق بـ«أشباح الأصيـل» ولكنه لا يخطيء أن يستدل بـالاسم على الروح في عمومـه ولا أن يدرك الفاصل الـذي يميز بين جزء وجزء في قـوته وميسمـه ، وهذا حسبنـا على الجملة مـن دلالة الأسمـاء»[٣٧].

٣ – أ : العنوان والعناوين

هذا ما نقع عليه ولكن في صـورة أقوى في نتاجات الشعراء «المهجـريين» ،حتى أن ايليـا أبـو مـاضي سعى في مجمـوعتـه ، «تذكار الماضي» ، الصادرة في الأسكنـدرية ، في العام ١٩١١، الى تجميع قصـائد بعينها فيـه، وهي القصـائد المنظومـة في مصر، ومن المفيـد أن نذكر في هـذا السياق أن خليـل الخوري أقدم على وضـع أسماء للقصائد نفسهـا، وهو ما لم يعرفـه العقاد مثلا في ديوانه.

هـذا ما يبـدو جليـا في صورة سـاطعـة في الشعر العـربي الحديث، بل وجد الدكتور زكـي نجيب محمود فيه السمة الأولى التي تميز هذا الشعر عما كان عليه «وأول ما يستوقف النظر في الشعـراء المحـدثين، هـو اصرارهـم على أن يستـدبـروا الماضي بصورة قاطعـة ، حتى ليحرصوا على ألا يطلقـوا على مؤلفاتهم الشعريـة اسم «الـدواوين» خشية أن تفـوح من هـذه التسمية رائحة القديم فلئن كان فيما مضـى يقال: ديوان المتنبي وديوان الأبرودي وديـوان شوقي وهكذا، فهـم اليوم يقولون ــ مثلا ـ الناس في بلادي، مدينة بلا قلب، أنشودة المطر، البئر المهجورة الخ»[٣٨].

مـا نشهده ، بـدءا من عنـوان الكتـاب الشعري ، هـو تغير الكيفيات التي يتم فيها تقديم الشعر، لا في ظاهره وحسب، وإنما في حقيقة ما يجمعـه ويشتمل عليه من قصائد. فلنبـدأ بالعنوان: نتحقق في عـدد من عناويـن هذه المجمـوعات الشعريـة الجديدة («آية العصر»، «سحر هاروت»، «تـذكار الماضي»..) من أنها تقطع مع التقليد القديم في العنوان. فما كـانت علية وظيفة (أو وظائف العنوان فيما مضى؟ يمكننا الحديث عن ثلاث وظائف وهي:

- تشير الى «صنف» الكتاب: هذا ما كان متوافرا في التسمية القديمة ، مثل «ديوان المتنبي» أو غيره.

- تشير الى «اسم» المؤلـف: وهو ما كـان متوافرا كـذلك في التسمية القديمة مثل الحديث عن المتنبي منذ العنوان.

- تشير الى وظيفة ترويجية : وهو مـا بات متوافرا في بعض دواويـن «عصر النهضة»، التـي طلب جـامعـوها ، وفي العنـوان الواحـد المتصل ترويـج الديوان بـاطلاق صفات عليـه («الدر»، «الأنيـس» ، «الثمـرات» وغيرهـا)، بـالاضـافـة الى الـوظيفتين المذكـورتين ، كما في العنـوان التـالي «الطـراز الأنفـس في شعـر الأخرس»، المطبوع في الاستانة في سنـة ١٣٠٤هـ ، وهو للشاعر العراقي عبدالغفار الأخرس (١٨٧٣).

هـذا مـا يمكـن أن نتحقق منـه في تغييرات أخـرى وسمـت الشعـر في انطـلاقتـه الجديـدة ولا سيما بعـد دخـولـه العهـد الطبـاعي،وهـي تغييرات تلقاهـا منذ ١٨٦٠، وتطـاول ترتيب المجموعة، مثل اشتمالها على عناوين خاصة بكل قصيدة.

لا نبالـغ إذا قلنا أننـا نجد وجـه الشديـاق في أي وجه مـن وجوه التجديـد، وفي غير نطاق في هذه المرحلة التـاريخية، وذلك حتى في الهيئة المظهرية التـي يخرج بها الديوان، أو في المواد التي بات يطلبهـا نشر الديـوان على القراء، يقول الشـدياق في مقـدمة ديوانـه: «كما أني خالفـت الشعراء في تقـديم هـذه المقدمـة على شعـري ، فكذلـك خالفتهـم في تسميـة مجموع مـا نظمت وهـو «المغني لكـل معنى» [٣٩]، وتحمل المقـدمة في عنـوانها الأصلي: «مقـدمة ديـوان أحمد فـارس أفنـدي»، وطبعت في استنبـول في ١٨٦٠، أي أنها كتبت في تركيا أو في تونس على أبعد تقدير.

إلا أن التجديد الحاسم في هذا النطـاق نلقاه في أجلى خياراته فيما كتبه خليل الخوري: اعتمد منـذ مجموعته «العصر الجديد» (١٨٦٣) ، نشر القصـائد تبعا لمواعيـد نظمها، وهـو مـا يقولـه صراحـة في غلاف المجمـوعة «وضـع القصائد مـرتبة بحسب أوقات نظمهـا». وهو مـا يكرره في مجمـوعاتـه اللاحقـة . ففي «تنبيـه» يتصـدر مجمـــوعـة «السمير الأمين» (١٨٦٧) يقـول الخوري «ان القصـائد المدروجـة بهذا الكتاب وضعـت بحسب أوقات نظمها على الترتيب الواحدة بعـد الأخرى، ويقول كذلك في مستهل «الشاديات» (١٨٧٥) : «افتتحت بـالقصائد المنظومة في مـدح الحضرة السلطانيـة العلية ثـم أدرجـت بها بقية القصـائد مرتبة بحسب أوقات نظمها».

كما نتحقـق كذلـك في غير مجمـوعة مـن وضعـه عناويـن للقصـائد ، فلا يكتفي ـ كما كانت العادة قبله وبعده كذلك ـ بذكر نوع القصيدة أو مناسبتها التي قيلت فيها، فنجد العناوين التالية : «سرور السريـر» و«الجلـوس المأنوس» ، و«صـدى الشكـر» ، و«صدى الغرب». وهو ما يمكن قوله في قصائد عديدة في الغزل : «الحنين»، «الملتقـى» ، «الـرقيـب» ، «الاحتراق»، «الاعــراض»، «الوجد» ، «عواصف الهوى» ، «الرؤيا» وغيرها.

صنيع الخوري جديد لا نلقاه في مساعي العديد من الشعراء بعده فـالشاعـر سليم أفنـدي عنحوري ، يسبـق كل قصيـدة في مجموعته «سحر هاروت» (طبعـة أولى، دمشق، المطبعة الحنفية ١٨٨٠)، بعنوان خاص بها، الا أنها عنـاوين أنواع شعريـة ليس إلا مثـل هذه التشطير والتخميـس والتوريـة ، ومراعـاة النظير، والجناس التام، أو «الشعر الملمع» [٤٠]. لكن مجموعة عنحوري لا تخلو في بعضها مـن تجديد في «عدة» الشعر، وذلـك في النبذات الشرحية التي تحفـل بها هوامش صفحات المجمـوعة إذ لا تخلو صفحة من هامش ومن عـدة نبذات شرحية أو ايضاحية، وتصل النبـذة أحيـانـا الى ٧ صفحـات (ص ١٠٢ - ١٠٨) وهـي عـن «البطلة» الفرنسية جان دارك. ويفيدنا الشاعر في غير هامش عن تفسير الألفاظ الغـريبة الواردة في القصيـدة، وهي ألفاظ عـربية قديمة، أو يـذكر ترجمة لأديب اسحـاق، صديق الشاعـر. وماذا يمكننا القول عـن المجموعات الحديثة والساريـة راهنا في الشعر العربي؟ ان عودة الى العنـاوين الجديدة تبين لنا تغييبـا للوظيفة الأولى («صنف» الكتاب)، ونقلا للوظيفة الثانية («اسم» المؤلف) مـن عنوان الكتـاب الى صفحة الغـلاف (مجمـوعة الى اسـم دار النشر، ومكـانها وسنة الطبـع)، وتبـديـلا للوظيفـة الترويجيـة لصالح وظيفـة «دلالية» ، إذا جاز القول تبين لنا أو تـوجه سلفا قراءة المجموعة الشعرية.

وهو ما يناسب تعريف العنوان الذي يقترحه ليو هوك (Leo Hoek) هو «مجموعة من الاشـارات اللسانية يمكن لها أن تظهر في رأس نص ما لكي تعينه ، وتحدد مضمـونه العام،وتجذب اليه الجمهـور المستهـدف» [٤١]. إلا أن جيرار جينيـت، الذي يـورد تعريف هوك، يميز بين الوظائف الثلاث، فيجد أن الوظيفة الأولى «لازمة» ، والأخيرتان اختياريتان وثانويتان». ويميز هوك كذلك بين نـوعين من العنـاوين : «الشخصيـة» و«الموضـوعية» ، أمـا جينيت فيميز بين نـوعين من العناوين : «ما يتـم الحديث عنه» ، أي مضمون الكتاب وتعيينـه من خارجه، وهي الوظيفـة القديمة لـلأدب اذا جاز القـول، و«ما يقـال» ، أي تعيينـه الداخلي، وهـي الوظيفة الجديدة لـه في الأدب. ويخلص جينيت الى اقتراح وظيفة مزدوجـة ولكن واحـدة، هي الـوظيفة الـوصفية للعنـوان. وما

يسترعي انتباهنا في دراسات العناوين ، عند هوك وجينيت وغيرهما، هو التوافق بين ما هي عليه وظائف العنوان الثلاث (كما حددها هوك) في الأدب القديم الذي درسوه وفي الأدب القديم العربي كما درسناه. وهو التوافق عينه بين ما هي عليه وظيفة العنوان في الأدب الغربي الجديد، أي تعيينه «الداخلي»، وما هي عليه وظيفة العنوان في الأدب العربي الحديث. يقول جينيت: «تسود حاليا مشهد الأدب العناوين التي تشير وإن في صورة غامضة الى موضوعه، ويجب ألا ننسى أن الاستعمال كان مختلفا (في ماضي الأدب) ، بل معكوسا حيث إن عناوين القصائد كانت تشير الى صنف الكتابة مثل : «المراثي ، والأناشيد وغيرها» (٤٢).

ويقر جينيت بأننا نحتاج الى تحقيق طويل للغاية عبر الطبعات الأصلية للكتب لكي نتوصل الى تعيين الحقبات التي أدت الى الوضع الحالي ، وهو التعيين المستقل لصنف الكتاب (٤٣). هذا ما نجد بعض الاجابة عنه في كتاب سابق على كتاب جينيت. وهو «ظهور الكتاب». ففي هذا الكتاب نقرأ فقرة ضافية عما يمكن أن نسميه «الهيئة الثبوتية» للكتاب أي (ورقة قيده) التي تظهر اسم صاحبه وعنوانه وصنفه واسم ناشره ومكانه الطبع وسنته. ذلك أن القاريء الحديث يتوقع سلفا الوقوع على هذه المعطيات في الصفحات الأولى من أي كتاب جديد، فيما كان الأمر مختلفا في القرن الخامس عشر أو في القرن الذي تلاه، حيث أن الكتب المطبوعة ما كانت تملك صفحة أولى مخصصة للعنوان. وكان على القاريء أن يلجأ الى الصفحة الأخيرة منه لكي يحصل على بعض المعلومات عن الكاتب والناشر وسنة الطبع ومكانه ، نقلا عما كانت عليه تقاليد كتابة المخطوطات، وهي ذكر المعلومات في الصفحة الأخيرة منه (٤٤).

كما نقع في هذا الكتاب على معلومات قيمة تظهر لنا الظهور المتدرج للمعلومات المتصلة بالعنوان على صدر الكتاب، وذلك منذ القرن الخامس عشر (٤٥). ولكن ما صلة العنوان بمادة الكتاب نفسها؟ متى يوضع العنوان : قبل مباشرة الكتاب أو بعد الانتهاء منه؟ وطرح هذا السؤال يقودنا الى دراسة مسألة أخرى، وهي الوقوف على أصناف المجموع الشعري في الكتب الشعرية المتفرقة والمستقلة. فالنقلة من «ديوان الحافظ» الى النبذات الشعرية المتفرقة لا يستدعيها الانتقال من الوراقة الى الطباعة وحسب (ومعها انتشار الكتب على نطاقات أوسع والطلب عليها والتنافس بالتالي على عرضها وتقديمها)، وإنما يستدعيها تغير في النظر الشعري نفسه ، للشعر من جهة ولصيغته التبادلية في المجتمع من جهة ثانية.

٣ - ب : الكتاب و«السوق»

هذا يدعونا، في وقفة أولى الى تبين مبدأ التأليف نفسه في الكتابة العربية القديمة، على أن نعود في وقفة ثانية ، لتبين حالها المستجدة . يقول الجاحظ: «ان لكل شيء من العلم ونوع من الحكمة وصنف من الأدب سببا يدعو الى تأليف ما كان فيه مشتتا ومعنى يحدو على جمع ما كان منه متفرقا ومتى أغفل حملة الأدب وأهل المعرفة تمييز الأخبار واستنباط الآثار وضم كل جوهر نفيس الى شكله بطلت الحكمة وضاع العلم وأميت الأدب» (٤٦). وفي كلامه ما يشير الى أن حاصل الأدب (والعلم والمعرفة) ،أو سبب تأليفه، واقع في سابق عليه، هو مجموع المشتت والمتفرق ، على أن جهد المؤلف هو جهد الجامع بالتالي ، أي الذي يتوصل الى تجميع المواد كلها (أو ما أمكن منها) ، والى التمييز فيما بينها ، والى فرز كل منها، وتنسيبه أو ضمه الى ما يناسبه ، ويقوم التعريف بالتالي على رسم حدود للعلم (والحكمة والأدب، من دون تمييز بينها) نجد محدداتها فيما بدأ به عدد من علماء العربية، قبل الجاحظ ومعه، وهو جمع مرجعية الفصحى. ويمكننا القول أن التأليف في العربية، ولاسيما في ميادين المعرفة والأخبار، اتسم بهذا الطابع الجمعي ـ التمييزي ـ التصنيفي، وهو ما نتأكد منه في عدد من ديباجات التأليف العربية القديمة، حيث يسارع المؤلف الى تبيان الداعي الى التأليف، وهو أن أحدا ما سبقه الى طرق هذا الباب، أو تجميع هذه المواد، أو التدقيق فيما بلغنا منها. يقول قدامة بن جعفر في مقدمة كتاب «نقد الشعر»: «لم أجد أحدا وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابا ولما وجدت الأمر على ذلك رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوسع» (٤٧). وهو ما يعطي هذه المعرفة (والعلم والأدب) صفة «الميدان المنتهي»، أي القابل للزيادة والتصحيح ، «فلا يخرج منه شيء»، مثلما قال الفراهيدي، إلا أن صفة الانتهاء هذه تعني شأنا آخر، وهو أن التأليف لا يخضع لكتابة ما،بل لتجميع وتدقيق وتصنيف، على أن حامله، أي المدونة أو المخطوطة، هو شرط حفظه، لا تحققه بأية حال : المعنى (أو موضوع التأليف) موجود قبل أن ينتهي المؤلف الى جمعه، وسابق بالتالي على عملية التأليف نفسها، كما لو أن العملية هذه لا تعدو كونها ضما له وإحلاله في منزله الصحيح بعد أن ضاع وتشتت عن أصله. فالمخطوط يحفظ، إذا جاز القول ما هو منته، أو ما هو متمم ومكمل لميدانه،وهي الهيئات المادية المختلفة التي تحدد جمع الشعر في ديوان: فالشاعر بل الديوان، حاصل ومنته قبل وضعه في مدونة، على أن عملية إنزاله تقوم على التدقيق في مواده ،وربما على حذف بعضها، وعلى فرز هذه المواد في أبواب أو مداخل تتيح التعرف الخارجي أو التوضيبي لها ، لا الدال على شبكاتها التكوينية أو الدلالية.

لهذه الأسباب كلها وجدنا أن إقدام الشعراء على تجميع قصائدهم في مجموعات مفردة، مثلما هو عليه الحال راهنا ، لا يخضع لحسابات واقعة في النشر ابتداء من النصف الثاني من القرن التاسع عشر (مع الطباعة وانتشار الكتابة والقراءة على

نطاقات واسعة) فقط، وإنما يخضع أيضا الى تغير في النظر الى الكتابة نفسها بل الى تغير النظر الى الشعر في المجتمع، وهو ما نلخصه في هذا القول: انصرف الشعر من البلاطات والمجالس والحلقات، أي من دورة الحكم والناقدين الى دورة «السوق» والقراء.

لم يعد تعيين الشعر قائما في اسم، في شاعر، بات مكرسا أو معتبرا فيأتي صدور الديوان إيداعا أو ضبطا لما كان تحقق في دورة أخرى، لا تعينها أو لا تشترطها مواد الكتاب المجموع نفسها ولا رصيد الشاعر المتتابع والمتراكم. أما مع دورة السوق والقراء فقد بات لزاما على الشاعر أن يقنع ويغوي ويستدرج القارئ، على أن في اسم الشاعر (وربما اسمه الفني، لا العائلي)، وفي عنوان الكتاب، وفيما يتضمنه خصوصا، ما يثير الاقبال على شرائه، هو وغيره بعده، يمكننا بالطبع أن نشير الى تغيرات حاصلة في مفهومات الشعر، وقضت بتغير الصنيع الشعري، إلا أن تبدلات العلاقة بين الشاعر والقارئ باتت تتأثر، هي الأخرى بتبدل العلاقة بين الشاعر والقصيدة، وبين القصيدة والقصيدة. هكذا يمكننا الحديث عن دورة شعرية جديدة بات معلمها الأساسي إصدار مجموعات من القصائد، لا انتظار «الديوان» الأخير والحافظ للكل. ولكن ما الذي يحدد جمع القصائد فيما بينها؟

قد يكون قرار الجمع لاحقا على وضع القصائد، كأن يقرر بدر شاكر السياب، ذات يوم، اصدار مجموعة جديدة ويطلق عليها اسم «انشودة المطر»، وهو ما نسميه بالمجموعة «الزمنية»، أي التي تجمع بين دفتيها شعر الشاعر الأخير. ونخلص من هذا القول الى أن قرار اصدار المجموعة يخضع لاعتبارات نشرية، لاحقة على كتابة القصائد، وما كان لهذه الاعتبارات بالتالي أي أثر على توجيه القصائد أو على نشأتها أساسا. وقرار النشر بالتالي تدبير وإخراج لاحقان لعملية سبقتهما، وما كان لهما تأثير عليها. وللشاعر في الاخراج، بل في الاعلان عن ذلك طرق وفنون، فيقوم مثل السياب باختيار عنوان قصيدة يعتبرها الأقوى في مجموعة القصائد، مثل «أنشودة المطر» ويطلقها عليه، وقد يعمد مثل محمود درويش الى اقتراح عنوان، مثل «حصار لمدائح البحر»، لا نجده في أي من عناوين قصائد المجموعة بل يبدو مثل عنوان دلالي جامع لمجموع القصائد (وهي منتجة، فيما يتعلق بهذه المجموعة بالذات، في مرحلة بعينها، هي مرحلة حصار الجيش الاسرائيلي، بعد غزوه لبنان في ١٩٨٢، لقوات «منظمة التحرير الفلسطينية» وخروجها من بيروت في السنة نفسها).

وقد يكون قرار الجمع سابقا، إذا جاز القول، على صدور المجموعة، بل على كتابتها أيضا، كأن يقرر الشاعر كتابة قصيدة أو سلسلة من القصائد في موضوع بعينه، وهو في ذلك يشبه عمل الفنان التشكيلي الذي انصرف مثل بيكاسو الى مرحلة «زرقاء» وثم الى غيرها، وهو ما نتبينه في السلاسل التي يخصصها الفنانون التشكيليون لأعمال متقاربة في الصنع. وقد يكون لهذه الأسباب، عنوان المجموعة الشعرية جاهزا قبل كتابة القصائد، وقبل دفعها الى الطبع ربما.

لن نحقق في هذا الأمر، إلا أن بعض مجموعات الشعر العربي الحديث، وفي عدد من عناوينها، توحي كما لو أن واضعها طلبها، في موضوعها دون شك ودون عنوانها أحيانا قبل مباشرة الكتابة نفسها، وقبل اصدار المجموعة، فكم من المجموعات الشعرية الحديثة حملت منذ عناوينها وحتى متونها انصراف الشاعر الى «مناخ دلالي واحد»، يتحقق منذ العنوان: «أغاني مهيار الدمشقي» لأدونيس، «أوراق الغائب» لبول شاؤول، وغيرهما الكثير.

إلا أن الشاعر العربي الحديث ما اقتصر فعله على التبديلات المذكورة في وظائف العنوان، بل تعداها لتقديم مقترح جديد للعنوان يمكن لنا أن نتحقق منه فيما أقدم عليه الشاعر أنسي الحاج في ديوانه الأول «لن» (١٩٦٠): فالعنوان هذا يبلبل ما سبق أن تبيناه من وظائف العنوان، أو ما أغفلناه فيها، وهي أن يكون العنوان جملة اسمية مثل العناوين الكثيرة المذكورة أعلاه، أو جملة فعلية، على ما نتحقق كثيرا في مجموعات الشعر العربي الحديث: «أقول لكم» لصلاح عبدالصبور، «تعالي نذهب الى البرية» لزاهر الجيزاني، «أرى ما أريد» لمحمود درويش وغيرها الكثير. أما عنوان الحاج فيقطع مع مبدأ الجملة النحوية (الاسمية أو الفعلية) التي قام عليها العنوان، وهو عنوان قابل لتفسيرين. أن يكون تحويلا لأداة النصب عن وظيفتها، فلا تعود أداة بل أشبه بالاسم، أو أن تكون «لن» طرفا من جملة غيب طرفها الآخر، أو جرى اضماره، أي الفعل اللازم لها(٤٨).

يتحدث جيرار جينيت عن عدد من المواد التي دخلت، مع الأدب الحديث خصوصا، في تعيينه، فباتت جزءا لازما له، ويطلق عليها تسمية «العتبات» (وهو عنوان الكتاب أيضا). على أنها المدخل اللازم للعبور الى مواد الكتاب. وهو ما نتبينه منذ العنوان، سواء للكتاب أو للقصائد، أو في مواد أخرى (الاهداء، أو التقديم، أو المواد المصاحبة له، قبل صدوره أو بعد ذلك)، تشير كلها الى تكوين النص، أي ما يفيد عن العمليات التي دخلت في صنعه قبل أن يستقر في صيغة «ثابتة» هي صيغة الطبع.

الهوامش

١ - د. ناصر الدين الأسد: «مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية»، دار الجيل بيروت، الطبعة السابعة ١٩٨٨، ص ٤٨٢ وبعدها.

٢ - د. ناصر الدين الأسد م. ن. ص ٥٥٧.

٣ - محمد بن سلام الجمحي: «طبقات فحول الشعراء»، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ١٩٧٤، ص ٢٣.

٤ – محمد بن سلام الجمحي : م . ن، ص ٢٠٤.

٥ – أبوعثمان عمـرو بن بحـر الجاحظ: «البيـان والتبيين» ، تحقيق وشرح : عبدالسلام محمد هارون ، دار الجيل بيروت د.ت ص ٢/ ٩.

٦ – أبوالفرج الأصفهاني: «الأغاني» ص ١١/ ٥٤.

٧ – أبـوالفـرج الاصفهـاني : م .ن ، ص ٤/ ٢٥٦ ــ ٢٥٨، ورد في الأسـد : ص ١٩٢.

٨ – أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ: م.ن، ص ١/ ٣٢١.

٩ – العسكــري : «التصحيـف والتحــريـف» ، ص ٤ ، ورد في الأســد ص ١٩٧.

١٠ – أبوعثمان عمـرو بن بحـر الجاحظ: «الحيـوان»، ص ٥/ ١٩٤ – ١٩٥، ورد في الأسد: ص ١٩٩.

١١ – ابن النديم : «الفهرست» ، ص ٨٣، ورد في الأسد : ص ٥٨١.

١٢ – ابن سلام الجمحي : م ن، ص ٤٠.

١٣ – أبوالبركـات بن الأنبـاري: «نزهـة الألباء في طبقـات الأدباء» ، نشر علي يوسف ، د. ت، ص ٦٣.

١٤ – ناصر الدين الأسد: م .ن، ص ٥٨٢.

١٥ – أبوعلي القالي : «الأمالي » ، دار الكتب ، د.ت ، ص ٣/ ١٣٠.

١٦ – ابن قتيبـة : «الشعر والشعـراء» ، تحقيق أحمد محمـد شاكـر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٦٤هـ، د ص ٢٣.

١٧ – ابن سلام الجمحي : م. ن ، ص ٢٣.

١٨ – ناصر الدين الأسد: م.ن .ص ٥٥٨.

١٩ – ناصر الدين الأسد : م . ن ص ٥٦٢

٢٠ – جـلال الديـن السيـوطي : «المزهـر في علوم اللغـة وأنـواعها» مطبعـة عيسى البابي الحلبي، القاهرة ، د.ت ص ٢/ ٤٠٦.

٢١ – الأعـلـم : «شرح ديـوان زهير» ، المطبعـة الحميـديـة ، ص ٩٠ ، ورد في الأسد : ص ٥٢٩.

٢٢ – كـارل بـروكلمان : «تـاريـخ الأدب العـربي» ،الجزء الأول، نقلـه الى العربية: د. عبدالحميد النجار، الطبعـة الرابعة، دار المعارف القاهرة، د.ت، ص ١/ ٨٧.

٢٣ – كارل بروكلمان : م.ن ، ص ١/ ٧٧.

٢٤ – أبــو علي المرزوقـــي : «شرح ديــوان الحماســـــة»، نشر أحمد أمين وعبدالسلام هارون، القاهرة ، ١٩٥١، ص ١٣ – ١٤.

٢٥ – د. احسـان عباس : «تـاريخ النقـد الأدبي عند العـرب»، دار الثقافـة ، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨٦، ص ٧١.

٢٦ – ابن النديم : «الفهرست» ، ص ١٤٦ – ١٤٧.

٢٧ – أبـوزيد القـرشي : «جمهـرة أشعـار العرب»، ص ٣٥، ورد في الأسـد : ص ٥٨٧.

٢٨ – طيفور : في «الموشـح» ، ورد في كتاب احسان عبـاس:«تاريـخ النقد....» ص ٧٦ – ٧٧.

٢٩ – استقينـا المعلومـات عن دواويـن القرن التـاسع عشر مـن عدة كتب، منها:

– جرجي زيدان: «تـاريخ آداب اللغـة العربيـة»، المجلد الثـاني ، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، ١٩٨٣ ، د.ت.

– الأب لـويـس شيخـو : «تـاريخ الآداب العــربيـة (١٨٠٠ – ١٩٢٥)» ، منشورات دار المشرق، بيروت ، طبعة ثالثة ١٩٩١.

– يوسف اليـان سركيس الدمشقي: «معجـم المطبوعات العربيـة والمعربة»، دار صادر، بيروت، ٣ أجزاء ، وهي نسخة مصـورة عن الطبعة الأصلية، الصادرة في العام ١٩٢٨ عن «مكتبة سركيس» ، في القاهرة.

٣٠ – يـوســـف قـزمـا خـوري: «أعـلام النهضـــة الحديثـة»، في حلقتين صـادرتين عـن «دار الحمـراء للطبـاعـة والنشر، بيروت ، الطبعـة الأولى ١٩٩٠، للحلقـة الأولى، و١٩٩١، للحلقـة الثانيـة ويشتمـل الكتـاب على «تراجم» منشورة في مجلات «المقتطـف» و«الضياء» و«الكتاب» وغيرها، وفي كتب مثل «تاريخ الصحافة العربية» لفليب دي طرازي.

٣١ – عيســى اسكندر المعلـوف: مجلة «المقتطـف» ج ٣٦، مارس ــ ابريـل ١٩١٠، ص ٢٢٤ – ٢٣١ وص ٣٢١ – ٣٢٧، ورد في كتاب يـوسف قزما الخوري : «أعلام النهضة الحديثة» ، الحلقة الثانية ص ٨٥.

٣٢ – الأب لويس شيخو : م . ن ص ٢٨٩ – ٢٩٠.

٣٣ – قـام البـارودي بـوضـع مختـارات تحمـل اسمـه . «مختــارات البارودي»، وجمعهـا من شعر ٣٠ شاعـرا من فحول الشعراء المولـدين، ورتبهـا على سبعة أبـواب : الأدب، المديـح، الـرثاء، الصفـات، النسيـب، الهجاء، الزهـد، وعني بتصحيحه ياقوت المرسي، وهو كـاتب البارودي في شيخوختـه، مطبعة الجريدة، ١٣٢٧/٩، ٤ أجـزاء . ومن المفيـد أن نقيم صلة الشبـه بين ما قـام به البـارودي ، وما قـام به قبلـه البحتري، وهو شاعر البارودي الأول، في انتخاب الشعـر، وعلى أبواب المعاني. ولاحظنا كذلك أنها المختارات الوحيدة في القرن التاسع عشر، التي قام بها شاعر.

٣٤ – مـارون عبــود: مجلـة «الكتـــاب» ، ج ٨، ١٩٤٩، ص ٢٢٤ – ٢٣٩، ورد في «أعلام النهضة الحديثة» ،الحلقة الأولى ، ص ٣١٧.

٣٥ – مارون عبود: م .ن.، ورد في : الصفحة نفسها.

٣٦ – : عيســـى اسكنــدر المعلـوف: مجلــة «المقتطــف» ، ج ٣٣ ديسمبر ١٩٠٨، ورد في كتاب «أعلام النهضة الحديثة» ، الحلقة الثانية ص ١١٧.

٣٧ – عباس محمود العقاد : «ديوان العقاد» ، ١٩٢٨، ص ٣٥١.

ولعلنا نجـد في مسعى ابـن هرمة (٩٠ – ١٥٠هــ) المسعى الأقـدم في جعل عنوان الديوان منسـوبا الى اسم الشاعر، بعد أن أطلـق على شعره تسمية «العباسيـات» (كارل بـروكلمان: م.ن ص ٢/ ٧٠) ، وهذا مـا درج عليه شعراء لاحقون، بل معاصرون : «الرصافيات» و«الريحانيات» وغيرهما.

٣٨ – د. زكـي نجيـب محمـود : «مــع الشعــراء» ، دار الشروق، بيروت ،الطبعة الثالثة ١٩٨٢، ص ٧٩.

٣٩ – عـدنا الى المقدمـة في كتاب «الشـديـاق الناقـد: مقـدمة ديـوان أحمد فارس الشديـاق » ، دراسة وتحقيق : د. محمد علي شـوابكة، دارالبشير ، عمان، ١٩٩١، ص ١٠٦.

٤٠ – وهو حسـب الشاعـر في هامـش شرحي: «مـا خالـط أبياتـه أشطر أو كلمات من لغات أجنبيـة» ص ٩٨، ومن هذا الشعر هذا البيـت في الديوان المذكور:

«ذهبت ناديتهـا مستفسرا/ فـأجابـت جه فـه فير أن بـرومينادا (أريـد أن اتنزه)» في الصفحة ٩٩.

٤١ – Gérard Genette: Seuils, Éd. Seuil, Paris 1987.

ورد قول هوك في كتاب جينيت ، ص ٧٣.

وجـدنا في أقـوال القدمـاء ، عنـد أبي بكر الصـولي، ما يشير الى «العنـوان»، ولكن في سياق دال على المكاتبات والمراسلات الادارية، فهو يقول في «أدب الكتاب» : «يقال عنوان الكتاب وعنونتـه وهي اللغة الفصيحة . وبعضهم

يقول علـونت فيقلب النـون لاما لقرب مخرجهما في الفـم لأنهما يخرجان من طـرف اللسان وأصـول الثنايـا العليا. وقـد قيل العلـوان فعوال مـن العلانيـة لأنك أعلنـت به أمـر الكتاب وممـن هو وإلى مـن هو . والعنـوان العلامة كـأنك علمته حتى عـرف بذكر من كتبـه ومن كتب إليه»: أبـوبكر محمـد بـن يحيـى : «أدب الكتاب»، نسخـه وعنـي بتصحيحـه وتعليـق حواشيه: محمد بهجة الأثـري، طبعة مصورة «دارالكتب العلمية بيروت ، ص ١٤٣.

٤٢ - Gérard Genette: op. cit., p 82.

٤٣ - Gérard Genette: op cit., p 92. :

٤٤ - وهـو ما نعرفـه في العربيـة كـذلك، حيـث يـرد أحيانـا اسـم كاتـب المخطـوط والفراغ مـن عملـه في الصفحـة الأخيرة منه، الى غير ذلـك مـن الأمور التدوينية التـي تميز المخطوطات العربية و«تثبتهـا ». يقول أسامة ناصر النقشبندي.

«وتدل أقـدم المخطوطـات على أن العرب استعملـوا أساليـب معينة في كتـابة وتقنية المخطـوط فيبدأ بمقـدمة الكتاب أو ديبـاجته التـي تبدأ بـالبسملة والتحميد والثنـاء لله تعالى ورسـوله وعادة مـا تكون بدايـة كل ديبـاجة متميزة عن الأخرى وقلما تشترك بداية الديباجات بين المخطوطات ثم يبدأ بذكر اسمه وأحيانا المصادر التي اعتمد عليها والتعريف بالكتاب والهدف من تـأليفه ومحتوياتـه وعنوانه بعد عبـارة «أما بعد...» وعادة مـا يتميز العنوان بأن يكتـب بالمداد الأحمر، وظهرت بعد تلـك الفترة صفحة تسبق الكتاب يـذكر فيهـا عنوان المخطوط واسـم المؤلف وعـادة ما كـان يكتب بالخط الكوفي أو بالثلـث الغليظ، وكـانت بعـض العناويـن تكتب بـالمداد الـذهبي أو الأحمر على أرضيـات مـزخرفـة أو أن يكتـب العنوان واسـم المؤلف على أرضيات مزخرفة على صفحة العنوان ، وكانت الصفحـة الأولى عادة تبدأ بعد ترك فراغ مـن الأعلى فتكون سطور الصفحـة الأولى أقل من سطـور بقية صفحـات المخطوط التـي عـادة ما تكـون متساويـة . ولم يستحسـن في الكتابـة أن تجزأ الكلمة ليكـون جزء منهـا في نهاية السطـر ويكمل الجزء الثاني في بداية السطر التـالي وإن وجدت مثل هذه الحالة في صورة ضيقـة جدا حيـث كان النسـاخ يستعملون المد أو المط في الكتـابة لتـلافي مثل هـذه الحـالـة. كما كانـت تكتب عنـاويـن الأبواب والفصـول والمقالات في المخطوط إما بقلم يختلف سمكه عـن القلم الذي يكتب به المتن أو يكـون لونـه بمداد مغـايـر للون مـداد المتـن لغرض ابـراز العنـاويـن الرئيسية. وكانت الفراغات بين السطـور متساوية وقد استعملت مساطر خاصـة لتسطير أوراق المخطوطـات وكانـت تصنع المسـاطر مـن الورق المقوى أو الورق السميـك الملصوق ثم توضـع خيوط مستقيمـة متساوية الأبعاد عـن بعضهـا متسـاوية الأطـراف وتعطي المسـاطر الهيكـل العام لشكل الكتـابة وضبـط أبعاد السطـور ومقدار الحواشي التـي ستترك ثم يقوم الوراق أو النساخ بتهيئة ورق الكتـابة ووضع الأوراق على المساطر وضغطها بحيث تترك الخيوط حزوزا على الورقة مما يساعد على أن تكون الكتابة مستقيمة والسطور متساوية ومنسقة.

أمـا ترقيـم الصفحات وضبـط تسلسلها فلـم يكـن معروفـا خلال القـرون الثلاثة الأولى إلا أنهم بدأوا في أواخر القرن الـرابع الهجري يكتبون الكلمة الأولى من السطر الأول مـن الصفحة اليسرى تحت آخر كلمة مـن السطر الأخير من الصفحة اليمنى وهو ما تسمـى بالتعقيبات واستعمل بعد ذلك الى جـانب التعقيبـات تـرقيم الأوراق زوجيـا أو فرديـا بـواسطة رمـوز الأرقام. كما استعملـوا النقطة كـأداة للفصل بين الجمـل التي كـانت على شكل دائرة صغيرة تفصـل بين آيات المصاحف الى أن أصبحـت على شكل نقط في المخطوطـات ، أما اذا سقطت كلمة أو جملـة من الناسخ سهـوا فقد كان النظـام أن تضاف في الحاشية وإذا كانـت الاضافات كثيرة فتـوضع جزازات بين الصفحات وترى ذلك أكثر وضوحا في المخطوطات التي تكتب بأقـلام المؤلفين وعادة مـا كانت تكتـب القراءات والسماعـات والاجازات والمعارضـات والتمليكات والتقـريظات في الصفحـة الأولى أو الأخيرة من المخطوطات اضافة الى الفوائد والنقول الأخرى ونادرا ما كانت تسجل على جزازات منفصلة.

أمـا آخر المخطـوط فغالبـا ما كـان يـذكر فيـه عنوان المخطـوط ودعاء ختـم الكتاب وحمد الله تعـالى على انجازه وتـاريخ الفراغ مـن التأليـف والمدينة التي كتـب فيها ثـم يذكـر اسم الناسـخ والمدينة التـي نسخ فيهـا الكتاب وتاريخ النسـخ باليوم والشهر والسنة وعـادة ما يذكر التاريـخ كتابة لا رقما ويكتب أحيـانا برمز الأرقـام المشرقية كما استخدم أسلـوب آخر في كتابة تـواريخ المخطوطات وذلك بتقسيم العـدد الى آحاد وعشرات ومئات وألوف وتجزئتهـا الى أعشـار وأسـداس وأرباع وكتـابتها تصـاعديـا من اليوم فـالشهر فـالسنة الواحـدة فالعشرات فالمئـات أو تكتب على قـاعدة حساب الجمـل مشرقية كانـت أو مغربيـة. وتختم بعبارة تفيـد تمامه أو اتباعه بأجزاء أخرى وعادة ما كان يكتب آخر المخطوط بشكل مثلث رأسه الى الأسفل. أما أحجام المخطوطات فكـانت ذات قطوع مختلفة ولم تخضع لمقاسات وقواعد معينة وعادة ما كـان عرضهـا ثلث طولها وقد ذكر بعض المؤرخين أوصافا لهذه القطوع».

أسـامـة نـاصر النقشبنـدي: «المخطـوط العـربي» . مـوسـوعـة «حضـارة العراق» ، الجزء التاسع، نخبة من الباحثين العراقيين، دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٨٥، ص ٩/ ٤٣٥ - ٤٣٧.

٤٥ - Lucien Febvre et Henri - Jean Martin : L'apparition du livre, Albin Michel, Paris , 1971, p 122 - 133.

٤٦ - الجـاحـظ: «رسـائل الجـاحظ» ص ٢/ ٢٨٣. ويقـول الجـاحـظ أيضـا : «كانت العادة في كتب الحيوان أن أجعل في كل مصحف من مصاحفها عشر ورقـات من مقطعـات الأعراب ونـوادر الأشعـار لما ذكرت عجبـك بذلـك فـأحببت أن يكـون حظ هـذا الكتـاب في ذلك أوفـر ان شاء الله» («البيـان والتبيين»، ص ٣/ ٣٠٢).

٤٧ - قدامـة بن جعفر : «نقـد الشعر»، تحقيـق وتعليق: د. محمد عبـدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت د.ت، ص ٦٢.

٤٨ - سبق لنـا أن تحققنا مـن هذا الأمـر في دراسة عنـاوين قصـائد الشعر العربي الحديـث: «العناوين ، هنـا (أي في نصوص مجلة «مـواقف» ، بين ١٩٦٨ و١٩٧٠)، تتألف من جمل فعلية، وهي ظاهرة غير موجودة مطلقا في قصائد «الآداب» (١٩٥٣ - ١٩٥٤) و«شعـر» (١٩٥٧ - ١٩٥٨). كما أن العنـاوين لا تـؤلف عـلاقة «معنـويـة» (نسبة الى المعنـى) لازمة مـع مضامين كـل من القصـائد . العنوان ، هنـا، اشارة وحسب»: شربـل داغر: «الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي». دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨، ص ٢٣.

«الناي خيط الروح»

محمـــــود درويـــش وشكل الصوت الغنائي

صبحي حديدي *

تحاول هذه الورقة مقاربة الموضوع الغنائي بوصفه واحدا من أبرز السمات التكوينية في مشروع محمود درويش الشعري، سواء من حيث الديمومة الطويلة التي تكاد تبدأ منذ القصائد الأولى وتتواصل حتى القصائد الأخيرة، أو من حيث الحضور المركزي شبه الدائم في معظم النقلات الأسلوبية الكبرى التي عرفها هذا المشروع. ولسوف نتوقف عند اشكاليات مصطلح الغنائية ذاته (وهو، كما هو معروف، بين أكثر مصطلحات نقد الشعر تعقيدا وتشابكا وتضاربا)، ثم بعض خصائص الموضوع الغنائي عند محمود درويش، كما يمكن تلمسها في مجموعته هي أغنية، هي أغنية (١٩٨٦)، وتحديدا في قصيدة واحدة من هذه المجموعة هي «فانتازيا الناي».

- ١ -

واذا كان في وسع المرء أن يبدأ من القرائن الأولى البسيطة، فإن استعراض عناوين قصائد درويش طيلة ثلاثة عقود، بين عام ١٩٦٦ وحتى عام ١٩٩٠، يشير الى حضور مفردات الموضوع الغنائي في كل مجموعة تقريبا: «نشيد ما»، «أغنية» في مجموعة أوراق الزيتون (١٩٦٤)، «قال المغني»، «شهيد الأغنية»، «ناي» «نشيد»، في مجموعة عاشق من فلسطين (١٩٦٦)، «أغنية حب على الصليب»، «موال». «أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر»، «مغني الدم»، «أغنيات الى الوطن»، «الأغنية والسلطان» في مجموعة آخر الليل (١٩٦٧)، «عازف الجيتار المتجول» «تقاسيم على الماء»، «أغنية الى الريح الشمالية»، «أغنية حب الى افريقيا» في مجموعة أحبك أو لا أحبك (١٩٧٢)، «موسيقى عربية»، «لحن غجري» في مجموعة حصار لمدائح البحر (١٩٨٤)، «عزف منفرد»، «فانتازيا الناي» في مجموعة هي أغنية، هي أغنية (١٩٨٦)، «رباعيات»، «جملة موسيقية» في مجموعة أرى ما أريد (١٩٩٠).

من جانب آخر، ربما كان الموضوع الغنائي كما تجلى في القصائد ذاتها هو التفصيل الذي حظي على الدوام بقدر ملموس من افصاح درويش عن «النوايا الأسلوبية»، إذا صح هذا التعبير. ومن المعروف أن درويش نادرا ما يعلق باسهاب على نصوصه الشعرية، ويحدث غالبا أن دارسيه يقتنصون إشارة هنا أو إشارة هناك من حواراته وأحاديثه. ولحسن حظ دارسه، لا يبخل درويش في هذا المضمار، وتكاد بعض أقواله تذهب مذهب الحيثيات القاطعة الدالة على هذا أو ذاك من شؤون شعره، فتقتبس على نطاق واسع وتحتل موقعها لأسباب عديدة تتجاوز أحيانا حكمة إطلاق تلك الأقوال في الأساس.

ومما يلفت الانتباه أن درويش توقف مرارا عند تفصيل هام منتزع من سيرته زمن الطفولة، ذي صلة جوهرية برؤية

★ ناقد من سوريا يقيم في باريس والورقة ـ دراسة قدمت في مهرجان جرش الأخير خص بها الناقد «نزوى».

الشخصية لمفهوم الشعر اجمالا، وبالموضوع الغنائي على وجه التخصيص. وأنقل هنا هذا التفصيل كما رواه الشاعر في حوار مع التلفزة الفرنسية قبل أسابيع معدودات:«بدأت علاقتي بالشعر عن طريق علاقتي مع المغنين الفلاحين، المنفيين من قبل الشرطة. كانوا يقولون أشياء غريبة على درجة من الجمال بحيث أنني لم أكن أفهمها، ولكنني كنت أشعر بها، وهكذا وجدت نفسي قريبا من أصوات الشعراء الجوالين المغنين، وفيما بعد أخذت استمع الى الشعر العربي الكلاسيكي الذي يروي مغامرات عنترة وسواه من الفرسان، فاجتذبني هذا العالم وصرت أقلد تلك الأصوات، واخترع لنفسي خيولا وفتيات» [1] قبلئذ، في عام ١٩٨٧، قال: «مازلت أطلب الغناء وأرفض الرومانسية ، مازلت أحث الواقع، بكل ما فيه من مفارقات وتناقضات وعبث، وأصر على الغناء الذي لا يشبه الغنائية المعروفة . لقد أراحني يانيس ريتسوس حين وصف شعري بأنه ملحمي غنائي، أو غنائية ملحمية» [2] وفي عام ١٩٧٠كان قد قال : «أنا منحاز للغناء في الشعر. إن المناخ الانساني الحزين يقتضي الشفافية في التعبير، وأحيانا لا أجد هذه الشفافية إلا في الغناء» [3].

لقد أراحه يانيس ريتسوس ، ولكن أنى لريتسوس أن يريح دارسي الموضوع الغنائي عند محمود درويش. الاجماع قائم وشامل حتى أننا لا نعثر على استثناء واحد لا يضع الغنائية في رأس التوصيفات العديدة الخاصة بشعر درويش، فكيف باستثناء ينفي الغنائية عن مشروعه. ولكنه عموما ليس الاجماع الناجم عن اشتغال نقدي معمق يبدأ من النصوص ذاتها لكي يستصدر الأحكام بوحي منها واستنادا الى ما تعرب عنه من خصائص، بل هو لسوء الحظ اجماع غائم في معظم الحالات، وهو بالتالي اجراء لا يسلط المزيد من الضوء على ظاهرة أسلوبية معقدة أصلا، بل يكتفي باعادة انتاج الضوء القديم المقيم ذاته، اذا لم يسلط بعض العتمة!

ولسنا نقصد توجيه اللوم هنا، ولسوف نوضح بعد قليل مقدار ما يثيره مصطلح الغنائية من اشكاليات عويصة تسقط قسطا كبيرا من الملامة عن دارس شعر درويش، وإن كانت لا تعفيه البتة من واجب المحاولة الثانية في أضعف الايمان. وما يزيد الأمر سوءا أن المصطلح يقاس عادة بقرينة أحادية هي الأداء الغنائي الصائت، أو «النغم» في معناه التطريبي المبتذل، أو حتى بالقصيدة التي لا تكتب إلا لكي تعطى الى المطرب الذي يحملها بدوره الى اللحن. أكثر من ذلك. يحدث أن ينقلب الخيار الغنائي الى «شتيمة» أو «وصمة عار» عند بعض الشعراء العرب، لأن الغنائية هنا هي تذكره على نحو ما بالأوزان التقليدية بطبولها وصنوجها وتطريباتها التي أكل الدهر عليها وشرب، ولا يعقل أن يلجأ إليها شاعر يشتغل على تقنيات مختلفة مثل «تفجير اللغة» و«الايقاع الداخلي».

وبالطبع يتجاهل هؤلاء، إذ لا يعقل أنهم يجهلون حقيقة حضور الغنائية الى درجة الانفجار الصريح في نص مثل «نشيد الانشاد» ، أو في المقطع الشعري التالي من محمد الماغوط على سبيل المثال:

كن غاضبا أو سعيدا يا حبيبي
كن شهيا أو فاترا، فإنني أهواك.
يا صنوبرة حزينة في دمي
من خلال عينيك السعيدتين
أرى قريتي ، وخطواتي الكئيبة بين الحقول
أرى سريري الفارغ
وشعري الأشقر متهدلا على المنضدة
كن شفوقا بي أيها الملاك الوردي الصغير
سأرحل بعد قليل، وحيدا ضائعا
وخطواتي الكئيبة
تلتفت نحو السماء وتبكي. [4]

وفي كل حال، من الانصاف القول أن اجتهادات دارسي الموضوع الغنائي عند محمود درويش تمتلك جميعها ما يمتلكه أي اجتهاد من فضيلة مزدوجة . لها أجر على المحاولة في الأساس وحتى حين تخطيء، ولها بالطبع أجر ثان حين تصيب، إذا جاز لنا اقتباس الحديث النبوي الشريف في هذا المقام. ومن الطبيعي استطرادا ، أن نعثر على معالجات «دراماتيكية» لهذا الموضوع، وعلى أخرى رصينة أو تلم بمقدار كبير من النطاق الواسع المعقد، النظري والتطبيقي، الذي تشغله الموضوعات الغنائية في أي مشروع شعري كبير. وهكذا على سبيل المثال، نقرأ ما يلي من شاكر النابلسي: (درويش) يحاول أن يقدم دائما السؤال الوطني والسؤال الفكري عن طريق قلبه، وليس عن طريق عقله أو ذهنه وهذا الذي يأخذ شعره الى الغنائية دائما. لذا فقد كانت الأغنية رمزا لهذه التجربة في شعره. رمزا لأن تمر كل التيارات عبر قلبه، لا عبر عقله. ولذا فهو يغني دائما. يغني، ويغني ويغني، ما استطاع الى ذلك سبيلا ، حتى لا يقتل الرمز ، ويقتل الرموز ، ويقتل الترميز في شعره. ذلك أن النغم يخدر الوعي، ويدع الروح تتحرر، ويترك الشاعر يرسل بحرية، عبر النغم، والأغنية، وهو في حالة تآلف بينه وبين الكون» [5].

أو نقرأ بالمقابل ، ما يقوله غالي شكري: «كان درويش عميق الانصات للحوار السري بين الانسان والطبيعة وسريع الالتقاط لهمسات المعاني الملتبسة في تراكيب اللغة. أي أنه رغم افتراضه «البساطة» في القصيدة الغنائية جاءت قصيدته باصطياده غير المألوف من أعماق العادي والمألوف كيانا مفتوحا على الدلالة المجردة في قلب الصورة المجسدة. وهي الصورة التي أسست لغته من ترابط الايقاع والدلالة» ويتابع غالي: «ومن هذا المفهوم

الأول للشعر الغنائي أقبل معجمه الخاص في اللغة، بمفرداتها وتراكيبها ودلالاتها. معجما من صناعة الخيال الخلاق، الخيال المثقف بهذا القدر أو ذاك من المعرفة والخبرة البشرية والقدرة على إقامة حوار غير مسبوق بين اللغة والناس والأشياء، وبين أسرار الأزمنة والتضاريس المجهولة في جغرافيا الروح. هذه اللغة التي استجابت للصورة المركبة بديلا للصورة المسطحة في الخارج أو المكورة داخل الذات، الصورة المركبة من الوعي واللاوعي، من الذاكرة الشعبية (التاريخ) والخيال القادر على التركيب. هذه اللغة أيضا هي التي استجابت للصوت المركب من حوار الطبيعة والانسان حوار الأنا والآخرين، وحوار الزمان والمكان، فلم يأت صوت الشاعر أحاديا أو متعددا بين المغني العربي القديم والكورس اليوناني القديم، وإنما صوت مركب لا ينوب عن، ولا يوجز، ولا يختزل ولا يغني لنفسه. إنه صوت الشعر، لا أي صوت آخر»[٦].

واذا كان النابلسي قد لجأ الى القلب بدل العقل و«النغم الذي يخدر الوعي، ويدع الروح تتحرر، ويترك الشاعر يرسل بحرية» لتفسير غنائية محمود درويش، فإن غالي شكري لامس سلسلة من النواظم الأساسية في الموضوع الغنائي (أي الصوت الأحادي أو المتعدد وحوار الأنا والآخر وموقع الروح من تضاريسها المجهولة) ولكنه ذهب بهذه جميعها الى منطقة أخرى ليست من الغنائية في شيء اذا لم تكن نقيضها الموازي وأقصد الصوت الدرامي.

وكان ت. س. إليوت قد أصيب ذات يوم، ببعض ما أصيب به دارسو الغنائية العرب من حيرة، ففي مقالته الشهيرة «أصوات الشعر الثلاثة، توصل دون كبير مشقة الى تشخيص صوت ثان من الشعر هو الصوت الملحمي أو الوعظي Didactic حيث يهيمن الغرض التاريخي أو الاجتماعي ويلح حضور الجماعة على وجدان الشاعر، وتوصل الى صوت ثالث هو الصوت الدرامي Dramatic حيث ينقل الشاعر بعض وجدانه الى شخوص وأقنعة وأفكار خارجية، مثلما يتلقى من هذه بعض وجدانها، ضمن صيغة حوارية في الحالتين، ولكن ماذا عن الصوت الأول، الغنائي، حيث الشاعر هو ضمير المتكلم، من نفسه ولنفسه وحول نفسه؟ لقد نقب إليوت طويلا في قاموس اكسفورد بحثا عن تعريف لكلمة «غنائي» فلم يجد ما يشفي غليله. ثم استعرض قرونا وعقودا من كتابة القصيدة الغنائية في أوروبا القديمة والحديثة والمعاصرة فلم يجد بينها القاسم المشترك الأعظم الذي يسمح بتدبر تعريف ما. ولقد وجد اليوت أن ما يميز القصائد التي ليست وعظية ملحمية وليست درامية عن تلك القصائد المكتوبة بضمير المتكلم هو أمر واحد: أن شاعر ضمير المتكلم يعبر عن أفكاره وعواطفه لنفسه، أو لا يعبر عنها لأحد آخر محدد»[٧] وهكذا قرر أن يطلق على قصائد هذا الصوت اسم «الشعر التأملي»، فلاسفة ونقاد وشعراء آخرون سواه لم يعبأوا كثيرا بحكاية التسمية بحد ذاتها فاستبقوا عليها رغم أنهم اختلفوا بهذا القدر أو ذاك حول التعريف جزئيا، ثم انخرطوا في سجال (لم يتوقف حتى الآن) موضوعه مسائل أخرى أكثر تشعبا وتعقيدا.

ما هو السر في أن هذا النوع الكتابي الذي نسميه القصيدة الغنائية صمد على مر الدهور في جميع الثقافات الشفاهية والمكتوبة، في حين انقرض أو يكاد النوع الوعظي والنوع الدرامي؟ لماذا تبدو القصيدة الغنائية وكأنها اختصار الشعر بأسره، أو تسميته الثانية؟ هل يكمن بعض السر في العلاقة بين القصيدة الغنائية والموسيقى؟ ما هي خصوصية موقع القارىء الواحد ذاته، بين قصيدة غنائية وأخرى غير غنائية؟ لماذا يبدو الوجدان العاطفي للشاعر الفرد وكأنه، في القصيدة الغنائية أكثر قدرة على «تكييف استجابات القارىء، وربما تحويله الى صوت ثان للشاعر أو صدى لذلك الصوت كما أشار هيجل؟ لماذا كان الصوت دالة الموضوع الغنائي ومشكلته في الآن ذاته؟ واذا شئنا نقل هذه الأسئلة الى منطقتنا. فكيف يتوجب أن نفسر شيوع أولى القصائد الغنائية في الأشعار المصرية الفرعونية، والسومرية والبابلية — الأشورية، والكنعانية والعبرانية، والساسانية والغسانية واللخمية والفارسية، وذلك قبل وقت طويل من الولادات الأوروبية الأولى لهذه القصائد؟

وبالطبع ليس من مهام هذه الورقة الخوض في محتوى السجالات التي نجمت عن الأسئلة السابقة، ويكفي التذكير هنا بأبرز خصائص القصيدة الغنائية كما تمخضت عنها وتجمع عليها جملة هذه السجالات، إنها قصيدة قصيرة نسبيا وعموما (بين ٣٠ — ٥٠ سطرا شعريا) عالية التركيز في طرائقها التعبيرية ذاتية في التقاطها للعالم الخارجي، شخصية في موضوعها، وقريبة من الغناء في نوعية بنائها، وهي تتحرك في موشور عريض من الأغراض، يبدأ من قصيدة الحب، ويمر بالمرثية، ولا ينتهي عند الانشاد الديني والتصوفي. وكان الشاعر الأمريكي الكبير إدجار ألن بو قد نفى عنها صفة التفجع العاطفي الرومانسي، واعتبر أنها ليست سوى الشعر في أصفى أشكاله. والموسيقى في القصيدة الغنائية عنصر عضوي تكويني، بالمعنيين الفكري والجمالي. والعمارة الايقاعية تصبح بؤرة تركيز لمدركات الشاعر اذ تتخذ شكلها اللفظي اللغوي، واذ تشرع في نقل القيم الوجدانية والشعورية والعقلية. ويجدر التذكير هنا بأن العرب كانت تقول «مقود الشعر الغناء» ولحسان بن ثابت بيت شهير يقول فيه:

تغن في كل شعر أنت قائله
إن الغناء لهذا الشعر مضمار[٨]

- ٣ -

الخصائص السابقة تقود إلى خصيصة أخرى سوف نتوقف عندها ببعض التفصيل لأنها ذات صلة بالجزء الأخير من هذه الورقة. القصيدة الغنائية كانت أم قصائد الشعر في معظم ثقافات العالم لأنها كانت الشكل الأبكر والعفوي من اللغة، وليس شكلها المطور والانعكاسي والنثري والخطابي. بمعنى آخر، كانت القصيدة هي اللغة في مستواها الخام الذي ينظم المدركات على نحو لا هو بالموضوعي المحض ولا بالذاتي المحض، بل هو مزيج معقد يشهد عمليات الرشق المتبادلة بين الداخل (النفس) والخارج (الكون)، وينقلب الى وسيط شبه وحيد لتنظيم الركام الهائل من الأحاسيس والأفكار والمدركات التي لا قرار لها ولا حدود. بمعنى ثالث، كانت القصيدة الغنائية بمثابة المزيج الوحيد الناجح بين الكلمة ذات الصوت، والموسيقى ذات الايقاع الهرموني، والمعنى ذي المدركات الناجمة عن الحواس.

وقبل العودة مجددا الى محمود درويش سوف أقتبس نصا من الفيلسوف الوضعي المنطقي لودفيغ فتغنشتاين (١٨٨٩ - ١٩٥١) وآخر من الشاعر البريطاني ديلان توماس (١٩١٤ - ١٩٥٣)، من أجل مزيد حول هذه الخصيصة في القصيدة الغنائية وربما في أي شعر عظيم، يقول فتغنشتاين:

أن نقرأ النص الشعري العظيم يعني أن نصغي الى الموسيقى وهي تتكلم. لنتخيل أن امرءا ما لم يسبق له أن أصغى الى أي نوع من أنواع الموسيقى.. ثم جعلناه يستمع الى واحدة من مقطوعات شوبان الغنائية. هل سيلام هذا الرجل إذا جزم بأنه إنما استمع الى لغة مستقلة متكاملة، ينطق بها شعب ما، وأبقاها قيد الكتمان عن الشعوب الأخرى؟ وهو يورد هذه الفرضية في سياق دفاعه عن «أذن ذهنية» لا مناص من حيازتها وتنشيطها مقابل — وأكثر - من «العين الذهنية» كلما تعين على القاريء أن يتذوق موسيقى الشعر [٩].

ديلان توماس يقارب الموضوع ذاته من جانب آخر له علاقة بما يسميه «هيئة الصوت»:

لقد رغبت في كتابة الشعر لأنني باديء ذي بدء وقعت في غرام الكلمات، وأولى القصائد التي عرفتها كانت أغنيات الأطفال ساعة النوم، وقبل أن تتاح لي قراءة هذه الأغنيات انسقت الى عشق كلماتها أساسا، والكلمات فقط. أما ما تعنيه الكلمة وما تدل عليه فقد احتل أهمية ثانوية للغاية، لقد شدني صوت الكلمات، ولم أكن أعبأ بما تقوله الكلمات بقدر حرصي على هيئات الصوت الذي يسمي، والكلمات التي تصف الأفعال ... في أذني والألوان التي ترشق الكلمات على عيني، لقد وقعت في غرامها، وهذا هو التعبير الوحيد الذي يخطر للفور على بالي. وإنني ما أزال تحت رحمة الكلمات .. تلك التي تنفجر قبالتي غير مثقلة بالاقتران التافه أو المنذر المنتفخ. لقد كانت الكلمات أشبه بينابيع لا تنتمي إلا الى نفسها، طازجة مغمورة بندى جنات عدن، اذ تتدفق من الفضاء.[١٠].

وفي تقديرنا أن بحث محمود درويش عن هذا المستوى من العلاقة بين الكلمة ذات الصوت والموسيقى ذات الايقاع الهرموني، والمعنى ذي المدركات الحواسية لم يبلغ ذروة دراماتيكية رفيعة وبارعة على امتداد مساره الشعري مثلما بلغه في قصيدة «فانتازيا الناي» وقبل هذه القصيدة ولكن في المجموعة الشعرية هي أغنية هي أغنية [١١] كان قد كتب قصيدته «عزف منفرد»، التي يقول فيها :

لو عدت يوما الى ما كان هل أجد
الشيء الذي كان والشيء الذي سيكون؟
العزف منفرد
والعزف منفرد
من ألف أغنية حاولت أن أولد
بين الرماد وبين البحر، لم أجد
الأم التي كانت الأم التي تلد
البحر يبتعد
والعزف منفرد
لو عدت يوما الى ما كان لن أجدا
غير الذي لم أجده عندما كنت
يا ليتني شجر كي استعيد مدى
الراوي.. وأسند أفقي حيثما ملت
وليتني شجر لا يستطيل سدى..
صدقت حلمي؟ لا.. صدقت ما يرد
والعزف منفرد [١٢]

محاولة للولادة من مطلق تبدأ حدوده من ألف أغنية، في مطلق على ميمنته رماد وعلى ميسرته بحر. ومحاولة للولادة عن طريق البحث عن أم غائبة هي التي تلد، ومحاولة لاستعادة مدى القول، «مدى الراوي» عن طريق البحث عن شكل هو الشجر. وفي القرار الأعمق من أذن الذهن التي تقرأ هذه القصيدة، ثمة جهر لغوي وموسيقي وشعوري خام يطلق عند القاريء عمليات لا متناهية - عددها — بعدد القراء والقراءات - من البحث عن الشكل وتشكيل الشكل، من الحلول في الغناء وتلبس الصوت الذي يغني ومن استقبال الشعر في واحدة من أصفى برهاته الاعجازية. دوائر البحث هذه تطلقها أيضا حقيقة أن اللغة ذاتها تبحث لنفسها عن شكل، كامن على نحو ما في مخزون ثر من الشعرية الفطرية والتحويلات الشعرية، يملكه أي قاريء وتسمح بولادته أية قراءة.

براعة الشاعر الأولى أنه حوّل مزيج روحه الى هيئة صوت قادرة على ترجيع صدى في فضاء الخارج، ثم استثار المخزون الخام حين استدرج قراءة ديناميكية تستقبل، وتعثر على نفسها أو بعض نفسها فيما تستقبل فترسل بدورها، الى نفسها، وأما أنماط براعته التالية فهي أسرار الاستعارة والصورة والمعجم، والايقاع والتركيب والعمارة، والموضوع والنبرة واللازمة، وتقنيات التوازي والتقاطع والقطع.. وأما في نهاية المطاف، حين يحدث أن توضع القصيدة برسم الدراسة الأدبية، فهذه أيضا هي الأسرار التي يستعان عليها بالنظرية وبمناهج التحليل السيكولوجية والسوسيولوجية واللسانية والأسلوبية والفيزيائية والاحصائية و...

ولأنه المعلم الماهر، فقد اختار محمود درويش أن يكون ترتيب هذه القصيدة الغنائية التي تعتمد ضمير المتكلم بصيغة المفرد تاليا لثلاث قصائد ملحمية تعتمد ضمير المتكلم بصيغة الجمع. وحين نشرع في قراءة السطر الأول من «عزف منفرد»:

لو عدت يوما الى ما كان هل أجد
الشيء الذي كان والشيء الذي سيكون؟

فإننا لا نستدخل هذين السطرين الا ونحن نحتفظ في المخزون ـ المستثار والمتأهب ـ بسطور سابقة من قصيدة «غبار القوافل» تقول :

نحن للنسيان. قد جئنا لتقديم الذبائح
لإله فر من خيمتنا
واختفى حين خرجنا نوقد النار له.
نحن للنسيان، إن جئنا الى النهر حملناه يدا للأغنية
واذا جئنا الى الحقل فتحناه مدى للأغنية
كل صوت يحفر الصخرة ـ نحن
كل ناي لم يجد اثاه ـ نحن
كل حلم لم يجد حالمه الأول ـ نحن
نحن جمهورية النسيان، لم ندخل ولم نخرج، وللنسيان نحن.

أيمكن أن نطلق صفة الارتطام الفوري على ما يتم من تقابل بين الـ «نحن» والـ «أنا»، بين غبار القوافل والعزف المنفرد، بين الحلم الجمعي الذي لم يجد حالمه والعودة الفردية التي لا تجد الشيء الذي كان أو سوف يكون، وبين الموضوع الغنائي والموضوع الملحمي، الحداء الكورالي والانشاد الخافت، وبين تفعيلات مجزوء البسيط؟ أم هي هندسة تشكيلية تدرك حكمة التضاد وتترجمه من الساحة البصرية الى ساحة المعنى؟ أم أن هذا كله بعض السبب في أن يانيس ريتسوس، وهو بدوره معلم ماهر وسليل ثقافة هيللينية لا تستطيع تجاهل ما اختزنت ذاكرة المتوسط من غناء وملحمة، عثر على التشخيص البسيط المركب وقال إن شعر محمود درويش غنائي ملحمي؟ لكنه ليس هذا فقط، وما كان لريتسوس أن يكتفي بهذين الأقصيين لو أتيح له أن يقرأ بالعربية ما تشيده عمارتا الصوت والموسيقى في قصيدة محمود درويش من عمارة معنى ليست سوى توسيعات فذة لمعادلة الغنائية الملحمية ذاتها.

والتوسيع المدهش الأول يبدأ من مطلع القصيدة:

الناي خيط الروح، خيط من شعاع أو أبد
أبد الصدى، والناي أن يئن أني راجع من حيث جئت
من حيث جئت بلا رفيق أو بلد
بلد يلم حطام أغنيتي،
ما نفع أغنيتي؟

وعلى العكس من معظم السطور الشعرية اللاحقة، يعتمد السطر الأول تنويعا مفتوحا للحروف، وكأن محمود درويش يريدنا بالفعل أن نتماهى مع ما توحي به نفخة الناي الأولى من انسياب لحني ثم ما توحي به أشكال الناي والخيط والشعاع والأبد من استطالات فيزيائية متجانسة. وإذ تتكرر كلمة «خيط» هنا، فإنها تقوم بوظيفة تأهيب أولى لما سيتوالى من تخطيطات ايقاعية شبكية، ولأنها أشبه بالقرينة التي تربط جزء السطر الأول بجزئه الثاني وتسبغ التنسيق على التباعد التصويري بين الاستعارة الأولى والثانية والثالثة.

مفاجأة ثانية أن الناي يفتتح مناخ القصيدة ليس على نحو غنائي بل أسطوري كثيف تصنعه ايحاءات العلاقة بين الناي (الموسيقى) من جهة أولى، «الروح» و«الأبد» و«الصدى» من جهة ثانية . والعلاقة بين الموسيقى والمطلق، ثم الأثر السحري الذي تمارسه الموسيقى على الروح، كانت قد شغلت الوجدان الانساني منذ أقدم العصور. وكان الاغريق قد فسروا هذه العلاقة على نحو مثير بالفعل، حين اعتبروا أن العماء السديمي غير المحدود كان يخيم على الكون بأسره حتى ولدت هرمونية الموسيقى فانتصر النظام على العشوائية، والخير على الشر، والمحدود على اللامحدود. ولأن الموسيقى تجلت أولا في أصوات الطبيعة من خرير وحفيف وتغريد، ثم لأن البشر صنعوا موسيقى خاصة بهم حين نجحوا في محاكاة موسيقى الطبيعة، فقد نشأت رابطة وثيقة بين الأقانيم الثلاثة الكون والروح والمحاكاة.

مثير أيضا ما وقع من تباين في تفسير الثقافات لمدى ما يكمن في الموسيقى من خير أو شر، طبقا لفيزيائية تكوّن وانطلاق الصوت الموسيقي. ففي الشرق كانت النفخة متنفس الروح ومبتدأ الخلق، واحتلت آلات النفخ مكانتها كأسلحة في أيدي الشخوص الأسطورية الخيرة، أما في اليونان فإن آلات النفخ كانت أداة إغواء الروح واقتيادها الى عوالم الشر

السفلية[١٢]. وفي جميع الأحوال ارتبطت الموسيقى بقيادة الروح، أو بالأحرى كانت «خيط الروح» كما يقول محمود درويش.

لا نزعم، بطبيعة الحال، أن جميع قراء درويش سوف يستعيدون هذه الأفكار بالذات وهم يقرأون «فانتازيا الناي». ولكن إشارة الدراسة الأدبية إليها سوف تخلق استراتيجيات قراءة أكثر إحاطة وتحريضا، وسوف تضيف جوانب جديدة الى مختلف القراء ومختلف القراءات. ولكن الأهم من ذلك أن جميع القراء ليسوا على جهل بالعلاقة بين الموسيقى والروح وإن كانوا أقل حاجة ربما الى استكناه هذه العلاقة التي يعيشونها كل يوم تقريبا.

التوسيع الثاني يدور حول تحصين العمارة الايقاعية ذات الهرمونية المنتظمة عن طريق كسر واحد أو أكثر من عناصر الانتظام كلما لاحت بارقة رتابة، أو كلما لاح أن التراخي قد يهدد ديناميكية الانتظام. في المقاطع التالية من القصيدة يقول درويش:

الناي أصوات وراء الباب، أصوات تخاف من القمر
قمر القرى. يا هل ترى وصل الخبر
خبر انكساري قرب داري قبل أن يصل المطر
مطر البعيد، ولا أريد من السنة
سنة الوفاة سوى التفاتي نحو وجهي في حجر
حجر رآني خارجا من كم أمي مازجا قدمي بدمعتها
فوقعت من سنة على سنة
ما نفع أغنيتي؟
الناي ما نخفي ويظهر من هشاشتنا ونمضي
نمضي لنقضي عمرنا بحثا عن الباب الذي لم ينغلق
لم ينغلق باب أمام الناي. لكن السحابة تحترق
مما أصاب خيولنا، يا ناي، فاثقب في الصخور طريقنا حتى نمر
حتى نمر كما يمر العائدون من المعارك ناقصين
وخاسرين شقائق اللغة
ما نفع أغنيتي؟
الناي آخر ليلتي والناي أول ليلتي والناي بينهما أنا
أنا لا أنادي غير ما ضيعت من قلبي هنا
وهناك سرنمة. بلادي تشتهيني ميتا ومشتنا حول السياج
حول السياج يطارد الأولاد قوت الطير أو قطع الزجاج
زجاج أيام تعد على الأصابع أو على توت البيوت
توت البيوت يموت في، ولا يموت
ولا يموت على الغصون. تموت ذاكرتي
ما نفع أغنيتي؟

الناي ناح الناي صاح الناي في شجر النخيل
شجر النخيل سيشتهينا. موهينا وادخلي باه الصهيل
وأنا الصهيل وأنت جلدي، دثريني، دثريني،واشربي عسل القتيل
وأنا القتيل وأنت أفراس. سأسقط كالنداء عن السفوح
وعلى السفوح ينوح ناي. فضة الوديان أنت حول حنجرتي
فرس من الشهوة
لا تبلغ الذروة
ما نفع أغنيتي؟

وحين يقول: «الناي ما نخفي ويظهر من هشاشتنا وتمضي» فهو يكسر رتابة أن تميل أذن الذهن الى كليشيه القول: الناي ما نخفي ونظهر من هشاشتنا وحين يقول: «توت البيوت يموت في، ولا يموت/ ولا يموت على الغصون. تموت ذاكرتي»، فإنه يكسر حركة الفعل المضارع حين يغاير بين المذكر والمؤنث(يموت، يموت، يموت، تموت) ويكسر أيضا ميل القراءة الى التقفية الغريزية بين «يموت» و«البيوت» فيحرك آخر الفعل ويسكن آخر الاسم فيقطع الطريق على أي احتمال للتقفية، أو هو يقترح وجهة فانتازية لاستقبال القافية الضمنية بين حرفي الواو والتاء.

وبين طرائقه الأخرى في تبديد امكانية الرتابة أنه مثلا يدخل ضمير المتكلم بصيغة الجمع في نسيج يهيمن عليه ضمير المتكلم بصيغة المفرد أو العكس (شجر النخيل سيشتهينا. موهينا وادخلي باه الصهيل/ وأنا الصهيل وأنت جلدي، دثريني دثريني) أو يبدل طرف الاستعارة ويحتفظ بطرف (الناي أن يئن/ فضة الوديان أنت)، أو يزاوج بين الصورة التجريدية والصورة المحسوسة(«حول السياج يطارد الأولاد قوت الطير أو قطع الزجاج»، وأنا القتيل، وأنت أفراس. سأسقط كالنداء عن السفوح»).

التوسيع الثالث هو اللازمة، التي يغاير محمود درويش هندستها بطريقتين:

– الأولى هي نقل الكلمة الأخيرة في السطر الى أول السطر التالي، ولكن ضمن سياق تركيبي جديد يصل ويفصل بينها وبين شقيقتها في آن معا، الأمر الذي يستولد فسيفساء ايقاعية رفيعة على شبكات المعنى والتركيب والصوت: (أبد/أبد الصدى، المطر/ مطر البعيد، حجر/حجر رآني، قطع الزجاج/زجاج أيام تعد على الأصابع، سأسقط كالنداء عن السفوح/وعلى السفوح ينوح ناي، رغبتي تبكي كأنثى الوحش أبكي/ تبكي شعيرات الدم المحبوس في لغتي).

– الطريقة الثانية هي الاحتفاظ بعبارة «ما نفع أغنيتي؟» في

ختام كل مقطع. ومن المدهش هنا أن هذا التكرار المنتظم للعبارة هو الذي يتحمل القسط الأكبر في التعبير عن نزق الفانتازيا، التي تجيء في عنوان القصيدة. في المقطع الأول تتحول مفردة «أغنيتي» الى قافية في السطرين، ليس لأن درويش عاجز عن تدبر مفردة أخرى صالحة كقافية. في المقطع الثاني تكون مفردة «سنة» هي القافية الأولى، ولكنها أيضا تتكرر في السطر ذاته (فوقعت من سنة على سنة). في المقطع الثالث تبدو قافية «شقائق اللغة» فانتازية بالفعل لأننا نضطر الى تحريكها بالكسرة لكي نحقق الغرض الشكلي من القافية، ولكننا في الآن ذاته أسرى العنصر المجازي غير الشكلي في استعارتها الفاتنة. في المقطع الرابع تدخل مفردة «أغنيتي» في علاقة تقفية تقليدية مع «ذاكرتي» ، لا لشيء إلا لكي يباغتنا المقطع الخامس بغياب التقفية نهائيا (لا تبلغ الذروة/ ما نفع أغنيتي؟).

ليست مصادفة، بالتالي، أن محمود درويش يعلن خيار الفانتازيا في العنوان. فالفانتازيا شكل تعبير ينطوي على منح الذهن أقصى ما هو متاح من «لعب» تخييلي حر، وترخيص بتوليد خلائط واسعة متشعبة من الصور والتراكيب، ومحاكاة الايقاع الخام الذي يتوافر هنا وهناك في ظواهر الطبيعة، وكان الفيلسوف الايطالي الكبير جيان باتيستا فيكو قد اعتبر الفانتازيا أكثر أشكال التعبير قدرة على استدعاء الذاكرة الخالصة، بل ما يزدحم فيها من تفاصيل ، وما يتراكب على سطوحها من صور وأخيلة وأما في الموسيقى فيكفي التذكير بأن مقطوعات الفانتازيا التي كتبها فرانز شوبيرت للبيانو والفيولين كانت السبب الرئيسي وراء تحرير السوناتا من جمود حركاتها الثلاثية والرباعية ثم تثوير موضوعاتها بحيث سمحت لموسيقى فرانز ليست وشومان أن تواصل استلهام تراث بيتهوفن دون عناء تجريبي غير مضمون.

- ٣ -

إذا كان محمود درويش قد اختار شكلا تعبيريا رفيعا يحرر الكثير من طاقات ما أسماه ديلان توماس «هيئة الصوت» فذلك لأنه سعى الى تحريض الاستقبال على ارتياد مساحات أوسع وأوسع من المعنى أو المعنى «المفتوح» ربما، بعد أن قام الشكل التعبيري بتحفيز «أذن الذهن» و«عين الذهن» حسب فتغنشتاين. وفي منطق سيكولوجية القراءة، يمكن لهذه المعادلة أن تأخذ الصيغة التبادلية الثلاثية التالية:

١ – المعمار الايقاعي واللغوي والفانتازي الذي اختاره درويش أشبع، أو سعى الى اشباع، القسط الأعظم من حاجة القارىء الطبيعية الى جماليات البناء الخارجي.

٢ – الأمر الذي وضع القارىء في حل من «عقدة» التربص بالشكل والتلكؤ عند معطيات السطح الخارجي للقصيدة.

٣ – وهو استطراد ، يلزم القارىء بالمشاركة النشطة في عمليات الولادة الحرة للمعنى، خصوصا وأن فضاءات تلك الولادة تبدو مفتوحة منذ بدء القصيدة وحتى نهايتها.

بذلك تكون التوسيعات السابقة جزءا لا يتجزأ من عمليات ولادة المعنى على مستوى جوهري آخر هو القارىء، الذي يكتشف المناخات أو يخلقها، يلتقط الدلالات أو يعيد انتاجها، يقرأ شكل الصوت قراءة جهرية داخل القراءة الصامتة، وينلقب مع نبرة القصيدة الى أنا أسمها محمود درويش، أو أنا خاصة بالقارىء وحده، أو صدى الأنا هذه حين تتجاوز محمود درويش والقارىء في آن معا. فالكلمات تتعالق في تركيبها الصوتي الفيزيائي مثلما تتعالق في مدلولاتها وايحاءاتها والجمل تدخل في ايقاعات غنية تسبغ «معنى أعلى» على المعنى الأدنى الذي تصنعه المفردات المستقلة في الجملة المفيدة.

وأيا كان مفهوم الشعر، فإنه بالتأكيد ذلك الاستخدام الخاص للغة بحيث يتبدى صوت الكلمة أو «هيئة الصوت» من جديد، ويردم الهوة المزدوجة بين صمت الكلمة المطبوعة على الورق، وصخب الصوت الملقى في فضاء عشوائي هنا وهناك، من مقولات الشعر الكبرى أن الكلام والكتابة ينتميان كلاهما الى اللغة والشعر يقطن في المسافة الفاصلة ـ الواصلة بينهما. وحين يقول محمود درويش:

نمضي لنقضي عمرنا بحثا عن الباب الذي لم ينغلق،
لم ينغلق باب أمام الناي، لكن السحابة تحترق

فإن الصورة الملموسة للبحث عن باب لم ينغلق سرعان ما تكتسب إطارا ذهنيا مباغتا حين ينتقل درويش الى توصيف آخر الباب: «لم ينغلق باب أمام الناي»!، والاسترجاع الطبيعي الذي يمارسه الادراك لكلمة «باب» يرتطم سريعا باسترجاع مجازي لصورة باب أمام صوت الناي الأمر الذي يلزم القارىء بوقفة رباعية :

١ – لفظية صوتية تصنعها علاقات التكامل والتضاد والتواتر بين مفردات «لم» و«ينغلق» و«باب».

و٢ – دلالية ملموسة تصنعها الصورة الطبيعية لباب ينغلق أو لا ينغلق.

و٣ – دلالية مجازية تصنعها صورة باب (ينغلق أو لا ينغلق) ولكنه لم ينغلق أمام الناي وأمام صوت الناي.

و٤ – وقفة فانتازية حرة يصنعها هذا الاقتحام الدلالي غير المألوف ، الملموس والمجازي في آن معا، للعبارة الأخيرة، «لكن السحابة تحترق». وفي سياق ذلك كله يصعب على القارىء أن يمر مرور الكرام على هذه العلاقات ذات التأثير

المستتر، ويصعب عليه أن يمر بها وعليها دونما ولادات عابرة لصياغاتها الشكلية، أي دون استيلاد المعنى الأعلى الذي تستدعيه هذه العلاقات ثم ـ وهذا هو الأهم ـ استيلاد أكثر من معنى واحد عابر لكثير مما أراده درويش من هذه العلاقات.

ولكن ماذا عن الملحمية أو الغنائية الملحمية تحديدا، في عمليات استيلاد المعنى هذه؟ المقطع الأخير من القصيدة يسير هكذا:

الناي يفضح جرحنا المنسي. يفتح سرنا للاعتراف
الاعتراف بكل ما نخفي وراء قناعنا كنا نحب
كنا نحب نساءنا. كنا نصدق ماءنا وهواءنا . كنا نخاف
كنا نشب على الخرافة. باسم من نهذي ونرفع حلمنا
هل حلمنا يا ناي، كنز ضائع
أم حبل مشنقة؟
قمر على الشرفة
لا يدخل الغرفة
ما نفع أغنيتي

وهو مقطع حاسم يقفل القصيدة على سمة ملحمية مركزية كانت تتنامى ببطء في المقاطع السابقة، وهي هنا تبلغ ذروتها حين يمزج درويش ضمير المتكلم بالجمع في شبكة من صيغ التدوين الاعترافي الجمعي والتساؤل والسؤال ثم التحاور مع الذات ومع الآخر المخاطب (الناي)، قبل العودة مجددا الى ضمير المتكلم المفرد. هذا التنقل بين الضمائر وموضوعات الضمائر يؤمن تغطية ملحمية أولى لأنه يمزج غنائية النفس الواحدة المفردة بهواجس نفوس متضاعفة جمعية ، ويسبغ على الامتزاج شخصية إضافية وسيطة عابرة للهم الفردي، تصنعها تفاصيل مثل «جرحنا المنسي»، «قناعنا» ، «حلمنا»، «كنا نشب على الخرافة». إنها الشخصية التي تشد نسيج الشبكة على النحو الملحمي لأنها جوهريا تضع امتزاج الغنائي على مبعدة من التاريخ الفردي، وعلى مقربة من تواريخ جمعية ولكن دون أن تفقده شخصيته المزجية المستقلة سواء في حالة النأي أو الاقتراب.

سمة ثانية تجسم البعد الملحمي، هي أن تلك التغطية تستمد بعض عناصرها التكوينية من علاقة مزدوجة يقيمها ضمير المتكلم مع :

١ - عنصر فيزيائية في الطبيعة (الماء والهواء والنار والمطر والحجر) ذات دلالات رمزية كونية، جمعية مثلما هي فردية، مرشحة أكثر من سواها لتأطير المزيد من «المشهدية الموسوعية»، بوصفها واحدة من أبرز استراتيجيات البناء الملحمي في النصوص الأدبية والفنية المعاصرة.

٢ - عناصر ميتافيزيقية مجازية (الروح والأبد والخرافة والهذيان والحلم)، ذات دلالات شعورية كونية بدورها ، تساهم أيضا في رفد المشهدية الموسوعية ولكنها تستأثر بوظيفة خاصة هي التأطير الأسطوري أو شبه الأسطوري للهاجس الذاتي الفردي بحيث ينفتح أكثر في نطاق «الرمز البطولي الأعلى» بوصفه استراتيجية بارزة ثانية في البناء الملحمي المعاصر. في المقطعين الأول والثاني، على سبيل المثال، يأخذ الترادف الموسوعي بين المشهدية والرمز البطولي وبين الـ«أنا» والـ«نحن» الصيغة الثلاثية التالية:

١ - مفتتح طبيعي فيزيائي (الناي أصوات وراء الباب)، وطبيعي مجازي وأسطوري (أصوات تخاف من القمر).

٢ - تساؤل وجودي فيزيائي (هل وصل خبر انكساري قرب داري، في سنة التفاتي نحو وجهي في حجر)، وآخر ميتافيزيقي (مطر البعيد، سنة الوفاة ، حجر رآني خارجا من كم أمي، فوقعت من سنة على سنة، ما نفع أغنيتي) بضمير المفرد في الحالتين.

٣ - مشهدية موسوعية كثيفة (نقضي عمرنا بحثا عن الباب، السحابة تحترق، يا ناي فاثقب في الصخور طريقنا كما يمر العائدون من المعارك ناقصين، خاسرين شقائق اللغة)، ورموز بطولية عليا (هشاشتنا ، عمرنا، خيولنا، طريقنا،المعارك)، بضمير المتكلم بالجمع، مقترنا باللازمة التي ترد وترتد الى ضمير المتكلم المفرد: ما نفع أغنيتي؟

والعلاقة التصويرية بين الناي وحبل المشنقة في المقطع الأخير تقفل ما كان درويش قد افتتحه في مطلع القصيدة من علاقات استطالة بين الناي وخيط الروح وشعاع الأبد، في حين أن اللازمة تختتم القصيدة بنبرة وجودية كونية هذه المرة، وبمعنى ما استخدم محمود درويش الغنائية الفردية لكي يراكم متوالية مزدوجة من حالات الاحساس (الذاتي) الكثيف بمعضلات الوجود، والحالات ذاتها وقد قلبت وانقلبت الى تأمل جمعي في المصير، في الجرح والحلم والخرافة والأغنية. ومما له دلالة خاصة في هذا المقطع أيضا أن خيار العمارات اللغوية الفانتازية يلازم درويش حتى وهو ينتقل خطوة، حاسمة نحو الحس الجمعي بالوجود، فنقرأه يقول : الناي «يفضح جرحنا» والناي «يفتح سرنا» ، متجاوزا عن سابق قصد ميل الذهن اللغوي الى خيار آخر

أكثر قراءة مع الكليشيه، أي : الناي «يفتح» جرحنا والناي «يفضح» سرنا.

سمة ثالثة وبالغة الأهمية في الواقع لأنها سوف تتطور على نحو متجانس فيما سيكتبه درويش بعدئذ من شعر غنائي ـ ملحمي، هي اعتماد أشكال معقدة من التداعي الحر في رسم المشهدية العامة على امتداد القصيدة بأسرها. ومن وجهة أولى تتراكم حلقات هذا التداعي على مستويات الأطوار الشعورية والنفسية ومستويات نقلات المعنى بين الفردي والذاتي، وتطورات اللغة الشعرية في حدود الاستعارة واختيار المفردة وتنويع تفعيلات البحر الكامل، ثم مستويات التصميم الهندسي للفاتحة والخاتمة واللازمة في كل مقطع. ومن وجهة ثانية تتوالد حلقات التداعي تلك من صلة الارتباط المعلنة بين مفردة والمفردة ذاتها وقد دخلت في سياق جديد يتكفل بشد التداعي الى مناطق اضافية من عمارة المعنى وعمارة الصوت. وفي المقطع الأول من القصيدة الأبد (المطلق) يفضي الى أبد الصدى، والراجع من حيث جاء يتكشف عن راجع بلا رفيق أو بلد، والبلد (المطلق) هو الآن بلد يلم حطام الراجع و... هذا الراجع ذاته يعلن نفسه عن طريق نقلة مباغتة نحو ضمير المتكلم، ونحو السؤال والتساؤل: «من حيث جئت بلا رفيق أو بلد/بلد يلم حطام أغنيتي، / ما نفع أغنيتي»؟

ولقد أشرنا من قبل الى موقف ت. س إليوت، الذي وجد أن ما يميز القصائد التي ليست وعظية ملحمية وليست درامية عن تلك القصائد المكتوبة بضمير المتكلم هو أمر واحد، أن شاعر ضمير المتكلم يعبر عن «أفكاره» وعواطفه لنفسه، أو لا يعبر عنها لأحد آخر محدد». وهكذا قرر أن يطلق على قصائد هذا الصوت اسم «الشعر التأملي» ، وأوجه التداعي الحر التي اعتمدها محمود درويش في التقطيع (شبه السينمائي في الواقع لأنه يقطع لكي يربط ويمزج) بين ضمير المتكلم المفرد ضمير المتكلم بالجمع، وبين التأمل الذاتي والتأمل الجمعي (الذي يوحد هنا موضوعة الرثاء الرومانتيكي الخاص بالوجدان الفردي والشجن الشعائري الخاص بوجدان عريض معمم). وبين إدراج ملفات خاصة بالنفس الواحدة وملفات عامة خاصة بتواريخ الجماعة)، وبين الأغنية والحلم، الفانتازيا والذاكرة، خيط الروح وهذيان الحلم... هذه الأوجه تغلق معضلة إليوت عند المزيج البارع بين صوت «يعبر عن أفكاره وعواطفه لنفسه» والصوت ذاته وقد ترددت أصداء أفكاره وعواطفه في قرائن جمعية هي أكثر من آخر واحد متعدد.

وإذا كان ضمير المتكلم المفرد يهيمن على «فانتازيا الناي» فلأن الموضوع الغنائي في أصفى وأوضح أشكاله هو ذاك الذي يتيح للنفس المفردة أن تتقدم في ميدان مفتوح على الذات والبوح الذاتي ، من أجل تحديد فارق النفس عن نفسها كما يقول نيتشه في عبارة شهيرة. ولكن معادلة محمود درويش لا تستطيع طويلا احتمال الكثير من درجات إقصاء الآخر، حتى في ذروة الموقف الغنائي الذي يلبي شجن الروح ويوفر الشفافية التي قال الشاعر إنه يحتاجها للتعبير عن المناخ الانساني الحزين، وفي كل حال ليس في وسع الغنائية الملحمية الا أن تضع الأنا في شبكة التاريخ، فكيف يكون الحال مع مشروع يسعى الى «اطلاق اللغة الشعرية في أفق ملحمي يكون فيه التاريخ مسرحا لمناطق شعرية فسيحة تتسع لتجوال غير محدود للشعوب والحضارات والثقافات ولبحث عن عناصر الهوية الذاتية ضمن اختلاط وتصادم وتعايش الهويات» (١٤).

الهوامش:

١ – صحيفة القدس العربي لندن ١٠/١١ ايار (مايو) ١٩٩٧.

٢ – مجلة كل العرب، باريس ٢٨/١/١٩٨٧.

٣ – مجلة الآداب، بيروت كانون الأول (ديسمبر) ١٩٧٠.

٤ – «سرير تحت المطر» ديوان محمد الماغوط (الآثار الكاملة)، دار العودة ـ بيروت ١٩٧٥ ، ص ٧٩ – ٨٠

٥ – شاكر النابلسي ، مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٧، ص ٥١٦.

٦ – غالي شكري، «عصفور الجنة أم طائر النار» مجلة القاهرة، حزيران (يونيو) ١٩٩٥، ص ١٠ – ١١.

٧ – T. S. Eliot, The Three Voices of Poetry . London: Cambridge University {ress, 1953.

٨ – من أجل المزيد حول الشعرية والشفوية في الجاهلية والاسلام، انظر : علي الجندي ، الشعراء وانشاد الشعر، دار المعارف القاهرة ١٩٦٩. وكذلك أدونيس الشعرية العربية، دار الآداب بيروت ١٩٨٥.

٩ – James Guetti, Wittgenstein and the Grammar of Literary Experience. University of Georgia Press, Athens, 1993. p. 91.

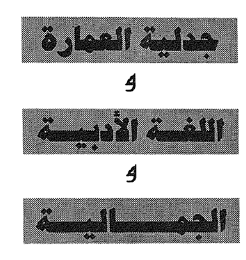
١٠ – Dylan Thomas, The Poets Work, ed Reginald Gibbons, Houghtotn Mifflin , Boston 1979. pp. 85 - 184.

١١ – لم يكن بغير دلالة خاصة أن درويش، في قصيدته «من فضة الموت الذي لا موت فيه» من المجموعة ذاتها، تقصد وضع كلمة «أغنية» بالحرف الأسود أينما وردت في القصيدة هو الشاعر الذي يندر أن يلجأ الى الالعاب الطباعية، أو هو لم يلجأ إليها البتة في حدود ما نعلم.

١٢ – جميع الاقتباسات الشعرية تعتمد على الطبعة الأولى من ديوان محمود درويش ، دار العودة بيروت ١٩٩٤.

١٣ – John Pollard, Seers, Shrines, and Sirens, Allen and Unwin, London 1963. p. 28.

١٤ – محمود درويش، «لا بيت للشعر خارج النظام ». مجلة الكرمل، العدد ٤٧، ١٩٩٣.



جدلية العمارة و اللغة الأدبية و الجمالية

ياسين النصير *

لولا السجن لما كانت الفرصة متاحة لرفعة الجادرجي أن يكتب كتابه المهم «الأخيضر والقصر البلوري» هذا ما نوه عنه في مقدمة الكتاب، في حين أن الفترات السابقة شهدت هي الأخرى ملاحقة له، وخضع الى عدد من لجان التحقيق وتعرض للفصل والتجميد، وكان في كل مرة منها ينصرف الى العمل والقراءة والتأمل والبدء في التخطيط لمشاريع أخرى، الا أنه في سجن ابي غريب، وفي فترة صعبة من تاريخ العراق، حيث يصبح السجن طريقا الى الاعدام أو الموت البطيء، تحفز رفعة الجادرجي ليكتب كتابه الوثيقة، الكتاب الذي يفصح عن بنية عقلية جدلية تجعل من مجال العمارة مدخلا آمنا لدراسة المجتمع العراقي وتركيبته الاجتماعية والنفسية.

- ١ -

وكأن رفعة في كتابته للأخيضر والقصر البلوري قد جعل من السجن مكانا للاستعادة، ومجالا لتجميع الذاكرة وانهاضا لما هو يومي في عمله المتسع وتحويله الى لغة حسية - ثقافية. فكانت الكتابة تحررا للذاكرة وللجسد معا، من هنا أصبح الاشتغال بالعمارة وفنونها مدخلا لرؤية التحولات السيكولوجية للسلطات وللناس معا، وحاول عبر الخبرات المحلية للبنائين والنجارين والفلاحين أن يولف طريقة فنية تجتمع فيها الخبرة الآنية لهؤلاء مع خبرة الماضي في بنية الشكل المكاني للعمارة أو لأجزاء من تراكيبها المعقدة والصعبة، واذا كانت الكتابة فعلا لتحرير الذات وتحديا للسجان. فإن الكتاب نفسه يصبح أحد أهم الشواهد المعمارية في فن التجربة العملية لمهندس ينحدر من أسرة وطنية ومارس عبر تواريخ عدة مهنته بوضوح وبدقة، وكأنه يقول لنا ضمنا إن التاريخ الحقيقي لمكونات المجتمع العراقي لا يكتب الا من خلال الخبرة الميدانية في أنشطته العملية، وقارئ الكتاب يشعر أن ما يعنيه بالنظرية الجدلية للعمارة ليست الا الرؤية الميدانية المشغولة بالتطبيق المخطئ والمصيب، مع الانتباه العميق لحركة المجتمع وهو ينمو في اتجاهات مختلفة دون أن يلغي كلية فعل التأثر بالتيارات الحديثة في العمارة الأوروبية مع محاولة نقد منهجي للموروث في أشكال العمارة التراثية وأخذ الجانب العلمي والمتقدم منه واخضاعه تقنيا الى السياق المعماري الحديث. ان هذه النظرية التي تحولت الى مجال تطبيقي واضح تفصح عن رؤية فكرية أشمل، تلك التي تتعلق بالجانب الاقتصادي فالمهندس المعماري الحديث اذ يستفيد من بنية البيئة مناخيا

★ ناقد وباحث من العراق يقيم في هولندا.

وجغرافيا وأداتيا وخبرة، انما يحاول أن يجعل من هذه المواد الخام والأولية أرضية يشيد من خلالها وفوقها تكوينات معمارية جمالية ونفعية معا، ومستطلع انجازات رفعة وعدد من المهندسين المعماريين العراقيين يجدها قد استنطقت المكونات المحلية الى الحد الذي بدت خصوصيتهم في هذا الانجاز أو ذاك هي الهوية الفنية والفكرية لهم. وهذه الميزة الثقافية الكبيرة واحدة من تحويل فعل الهندسة المعمارية في العراق الى رافد ثقافي كبير، ليس على مستوى الشكل وجماليات البناء، وانما في استخدام المادة الخام وفي وضع المفهومات والآراء الشخصية موضع تطبيق يوازنون به بين الدراسة والخبرة المعملية المحلية. وهكذا يدخل فن المعمار من إطاره التكويني ـ العياني والكتلي الى اطار اللغة الأدبية والجمالية، ويصبح هذا الفن رافدا لكل ذي توجه أدبي. أقول ذلك، واعتبر أن العمارة هي «المكين» في المكان، كما ينوه الفلاسفة العرب عن «اشغال المكان». ولأن العمارة العراقية المنحدرة من التراث والحاضر معا قد رافقت نموا حضريا معينا، وأعني به «ثقافة المدن» و«الارتباط بين التطور والسلطة». فقد جعلها المعنيون واحدة من الشواهد الحضارية التي نقيس في ضوئها ليس تطورها الذاتي فقط، وانما بناء الانسان العراقي نفسيا واجتماعيا، وأعني بالبناء هنا، هو مجايلة تطور العمارة في العالم، وفي الوقت نفسه تجديد رؤيتنا الى التراث العربي ـ الاسلامي مع المحافظة على أغراضها النفعية والجمالية.

ـ ٢ ـ

جدلية البيت

ليس من الهين أن تلم بطروحات رفعة الجادرجي العملية والجمالية ففي الكتاب الكثير والكثير من الموضوعات التي تستحق وقفات تأمل ودراسة، منها مفهومه للبيت البغدادي وعلاقة هذا المفهوم بالموروث، فهو قد اعاد اكتشاف قيمة الحوش في الف ليلة وليلة ثم استفادته من البيت المغربي خاصة في تراكيبه: الاسلاك والقضبان، ثم معاينة الواقع العراقي محليا وخصوصية الرواق والباحة والمشبك. كل هذه المفردات قد وضعت في سياق معاصر لحل مشكل البيئة المحلية أي استعمال مواد جديدة عن معرفة تتلاءم واستحداث الحلول التطورية لمتطلبات البيئة اجتماعيا ووظيفيا. اضافة الى تنمية احساسنا الشعبي بألفة مكانية تعيد للساكن أحلام يقظة دائمية من خلال الارتباط بالماضي، بيت الاجداد ومن ثم نقل أهم مكوناته الى البيت المعاصر ـ ثم التطلع الى المعاصرة ـ التكوين الجمالي لمدينة ناهضة، وهذا ما دفعه لأن يعمل توازنا هندسيا وجماليا بين باطن الدار، بوصفه موروثا عن الباحة القديمة كجزء من بناء ديني يرتبط بالجنة والنار، وبين خارج الدار، بوصفه تكوينا جماليا يخضع لقيم الفضاء والبيئة والعيانية، وكان من خلال هذا التوازن المنهجي أن جعل مفهوم الاجتماعية ينمو في باطن الدار كما ينمو في خارجها، ولعل هذه الظاهرة الجدلية في التوازن بين موقعين آتية إليه من المحاورة السياسية والفكرية التي كانت تضع مجمل أفكارها حيز التطبيق ليس على مستوى العمارة وانما على مستوى الفن التشكيلي والفن المسرحي لذلك نجده يقول «للفن وظيفة اجتماعية لا يمكن تجنبها وعلى الفنان أن يكون مدركا ليتخذ الموقف المناسب شريطة ألا ينزلق وينجرف ويتناسى التقنية» ويقول أيضا «ضرورة استحداث فن عراقي حديث متأثر بالمجتمع العراقي» ص ٤٥ ومن الواضح أن محمود صبري الفنان أحد أهم الفنانين الذين توافقت رؤيتهم مع ما أنجزه رفعة الجادرجي في هذا المجال. وهذا مدخل للمصاهرة بين فن التشكيل والعمارة.

نوافذ عمانية تقليدية، ولاية صور، عدسة آرثر تيفنارت

والبيت البغدادي لدى رفعة هو التكوين الجمالي ـ الاجتماعي، والذي من خلاله استطاع أن يدمج في بنائه:

النقوش الاسلامية . وهذا يعني أن المعرفة بزخارفها تعني معرفة بأصولها الدينية والمثيولوجية، كمحاولة لتجديد الشكل الاسلامي للعمارة. ثم اضفاء الطابع الذاتي على كل ذلك من خلال الخطوط والأحياز الجديدة التي يتطلبها التصميم الجديد المنطلق من ضرورة وجود الحلول الكفيلة بتوليد عمارة ذات طابع عراقي . ص ٤٧.

ويستمر البيت حضورا، وفاعلية مع رفعة الجادرجي، سواء انشغل بتصميم عمارة كبيرة أو نصب تذكاري، فالبيت البغدادي كوحدة معمارية كان أشبه بالتيمة المركزية، والبؤرة المعمارية التي أدخلها كلها أو أجزاء منها في أي تشكيل أو تصميم معماري آخر، فعندما اكتشف الرؤية الجديدة الخاصة به في بناء الجامع وبخاصة في مجال الزخرفة، توصل الى موقف يوحد بين «العملي الواقعي» و«الفني الجمالي» ص ٦٤. وهنا بدأت أولى خطواته في الابتعاد عن المؤثر الأجنبي والدخول الى التراث الاسلامي من خلال فن التجريد الحديث والزخرفة الاسلامية. أي الدمج بين ما هو محلي وعالمي. من خلال توظيف الأشكال الشعبية = الهلال عند جواد سليم - والمربع عند موندريان، وجمعهما في إطار تراكمي غير محسوس ينم عن معرفة جمالية بالتشكيل عبر مفردات متنافرة تاريخيا، منسجمة، جماليا،ومن هنا نراه عندما يعود لتصميم العمارة لاحقا يعتمد الجوامع والأزقة كخلفية بغدادية — ولننتبه الى مفردة بغدادية — لأعماله ص ٦٥. الجوامع والأزقة : الدين والحياة الشعبية. الجامع كمكان للعبادة والبيت كمكان للألفة والهناءة والسكن، ومعهما سوية بنية الزقاق الطولي الذي تتجاور في أعلاه البيوت لتتماور بشناشيلها وكأنها أجهزة اتصال سمعية — بصرية تسمح بمرور الضوء العازل لأجزاء من الشارع الضيق، بمثل هذا التكوين الجمالي الفائر بالشعبية والتجريدية معا. يستخلص تكوينا جماليا لبيت عراقي عام وليس لبيت عراقي خاص. ولعل تجارب المهندسين المعماريين العرب والأجانب — حسن فتحي - مثلا ، واحدة من الشواهد الثقافية المبنية على الاقتصاد بالمادة وبالوظيفة، لعل بيت منير عباس أحد الأمثلة التي يكثر رفعة من الاستشهاد بها، وبملاحظة بسيطة يوضح رفعة أن إنزال الشكل المائل فوق التكوين الأفقي الشاقولي يعني مزاوجة بين موروث اسلامي ، وخبرة موندريان، وبالفعل نراه في الفصل الرابع من الكتاب يكثر الاستشهاد بنماذج من المهندسين المعماريين الأوروبيين: دستيل — بيتر فان دررو، جيوبونتي اضافة الى فنانين تشكيليين.

- ٣ -

لم يقف تصور رفعة الجادرجي عند بناء جزئيات : بيت - محل - عمارة - سوق - نصب ، فالتعامل مع الجزئيات يجعل المعماري أو أي فنان مشتغل جزئيا وخاصا، وقد يكون متميزا وذا خيال ونظرة، وإنما التعامل مع الجزئيات هو مدخل للتعامل مع بنية اجتماعية أشمل ، هو هدف أي معماري يمتلك نظرة متقدمة، وهذا ما فعله رفعة عندما زاوج بين مفهومي : «العراق لابد وان يتطور ، والعمارة لابد وأن تتطور أيضا. لذلك لا تكون بنية العمارة الجديدة الا من خلال بنية المجتمع الجديد» الا أن هذا المفهوم الكلي والشامل نراه يصطدم بتقلبات سياسية ومعمارية متخلفة، تؤدي بالتالي الى التهديم وقلب المفاهيم، وهذا ماحدث كما يروي في الكتاب أكثر من مرة، ومن الأفكار الجميلة في هذا الصدد، الكيفية التي تتحول بها الرسوم الى واقع معماري، هنا يعيد رفعة تركيب المفاهيم الأدبية والفنية لصياغة تجسيد مكاني، ومن خلال هذه المصاهرة المعمارية الفنية ينهض المهندس ليس رؤيته لمفهوم التطور وإنما ليجعل من المشاريع الشخصية والمحددة بقطعة قماش مثلا، كيانا معماريا والمعروف أن الفن التشكيلي العراقي، اذا ما درس من خلال علاقته بفن العمارة سيجد مجالات رؤية نقدية أكثر دقة من تلك التي تعتمد مقولات نقدية تشكيلية بحتة. لعل نصب الحرية لجواد سليم، واحد من الشواهد التي يتزاوج بها المعماري بالتشكيلي عبر مصاهرة حضارية بين الموروث والمعاصر. ولما كان انساننا لم يتطور بما فيه الكفاية، أي لم تصبح التنمية الثقافية والفكرية متسعة لقطاعات واسعة من المجتمع، لاقى المهندس المعماري مشكلة الاستيعاب للجديد، حتى لدى المثقفين، وهذا ما جعل رفعة يتنصل من انجازاته في بعض البيوت التي بناها لأصدقائه، فكيف اذا كان الأمر يتصل بالمجتمع ككل، والبغدادي — بوصفه صرة العراق — بوجه خاص. من هنا جاء اهتمامه المتزايد بالحاجة النفعية ، أي تلك الحاجة التي تتوالد من العلاقة بين الانسان والطبيعة، وبما أن الفن، الفن بوجه عام، والفن المعماري - التشكيلي بوجه خاص لا يتطور خارج الاطار النفعي، فإنه يمثل الموقف «اللانفعي» ص٨٤. والموقف اللانفعي هو الموقف الجمالي الخالص حسب تعبير هيجل.

يتطلع رفعة الجادرجي الى البيت العراقي تطلعه الى الوطن، ويريد من هذا البيت أن يحمل هويته، وان يصبح الساكنون فيه قوما لهم وجود فاعل ليس من خلال تراثهم فقط، وانما من خلال حاضرهم، لذلك يشعر القاريء بالنغمة المتحمسة في ثنايا الكتاب لأن يجعل من البيت وطنا معاصرا. وبالطبع فالجادرجي ليس فيلسوفا ظاهراتيا يريد تجريد المكان - البيت - من ماضيه ومن صوره المتراثية يوميا والمتجددة، وانما هو مهندس معماري بحس وطني، وتراث قومي يمتد عبر العصور وبأفق معاصر، لذلك كان البيت عنده نقطة تحول كبرى في

وظيفه للمفهومات المعمارية الحديثة، وفي الوقت نفسه ليجعل منه أفقا حداثويا غيرمقلد. لذلك نجده وهو يجوب في آفاق المعرفة المعمارية والفنية يقتنص كل مفردة ذات معنى، بالاضافة الى جوامع بغداد وأزقتها وأسواقها وحاناتها ودورها التقليدية كان هناك دوكسيا دس اليوناني، وجواد سليم ومحمود صبري، وقحطان وغيرهم، وقد دخلوا جميعا معترك البحث عن هوية للبيت ـ الوطن من خلال فن العمارة. قد يكون قولنا هذا من قبيل تحصيل حاصل للقراءة الخارجية لانتاج ثقافي أكثر منه لمعايشة واقع وشواهد مقامة على الأرض، فمثل هذا الاستنتاج صحيح، لاسيما وان رفعة حاول في كتابته أن ينتمي الى لغة معمارية وليس الى لغة أدبية، وهذا ما جعل كتابته تتحول من التوصيف الى التجسيد وقد اغتنت بالوثائقية والمرجعية، وتعمقت في اشتقاق المصطلحات وفي ترجمة الأخرى الأجنبية وايجاد معادل لغوي أو لساني لها، فالهوامش وهي كثيرة وغنية كانت دليلا آخر على تشييد كيان كتابي موثق يشابه الى حد بعيد الاستعارات الصورية التي وظفها في العمارة، ومن هنا فالجادرجي في الكتابة مبدع كما هو شأنه في البناء ولعل الكتاب بقسميه ، سياحة منهجية ، قد تكون اطلالتنا هذه قائمة على العلاقة بين المكان والعمارة.

— ٤ —

ثمة تصاهر جدلي في عمل رفعة الجادرجي بين ما هو حضري ، وما هو لا حضري، فالحوش بناء لاحضري «الحوش ليس سوى وضع اجتماعي معين» ص١٤٩، لأن الحوش جزء من بنية القرية الزراعية ويتصل عيانيا بالراحة بعد التعب لذلك لابد من مسافة للنظر فيه، وهذا ما جعل الحيطان ـ الخصاص وأسيجة القصب والطين ـــ إما أن تكون واطئة أو بعيدة. الحوش ماهو الا مكان يرتبط بحرية الحركة خارج الدار ـ مكان المنام ـ وعندما أتى به الى البناء الحضري اصطدم بالكلفة أولا، وبالمساحة ثانيا، وبالانتقال من الجلسة القعدية ـــ من القعود ـــ الى الجلسة الأرائكية ـــ وهذا الانتقال استغرق وقتا طويلا كي يبدأ التآلف مع الوضع الحضري، ثم إن العراق كله بما فيه البادية كان يعتمد مفهوم الحوش والديوان،وهما مفهومان قديمان لذلك فالبنية المعمارية للمدن العراقية تعتمدها كجزء من تكوين ثقافي ـ اجتماعي، أما بعد ان أصبحت بغداد والمدن مرتبطة بتطور العمل وبالتقنية الحديثة لفعالية الشارع والمسكن، والتوزيع الوظيفي للخدمات أو العمل المتنوع والمجاورة بين سكان لا ينحدرون من جذر واحد. مضافا اليها طرق الماء والكهرباء والمواصلات والازياء وتطور المطبخ، والاهتمام بالزينة و...الخ. جعل من المدينة العراقية حلقة وصل متقدمة بين الجذر الزراعي، والمدينة الحضرية الناهضة.. لذلك شكل الحوش والباحة والرواق والمجاز، روافد نفسية أكثر مما هي بنى اجتماعية واقتصادية، ومع الحوش المحلي ، كان مفهوم الجدار العاكس ص ١٥٢، واحدا من القيم المعمارية الجديدة، وفائدة هذا التصميم هو احتواء قدر معين من الضياء الداخل الى الدار مع تكوين بصري خارجي جميل. وحاول الجادرجي أن يجعل من الجدار العاكس مرآة للضوء الداخلي بنسب هندسية. هذه القيمة حضرية ، وجديدة ولكنها تلاءمت مع بنية الحوش. ومن خلال هذين المفهومين: الحوش والجدار طور الجادرجي ثيمات عدة: الجدار الناتيء ،والحيز المضيء والداكن، والجدار المرتد والمترس، وأدخل ذلك كله الى التفاصيل الداخلية للبيت: الموقد والستارة الجدارية المواجهة للمدخل، ثم الى خارج الدار: الحديقة وملحقاتها. والاضاءة والأوجار،وكل ما يتصل بالتكوين الجمالي الداخلي والخارجي للبيت. وفي العمق من هذا التأثير نجد موندريان يطل علينا من خلال مربعاته ومساحاته الملونة ، ومع موندريان ثمة رؤية محمود صبري الخفية المتسمة بالواقعية: واقعية اللون وواقعية المساحة. اضافة الى فنانين ومعماريين آخرين.

النظرة الجدلية التي وظفها الجادرجي في مفهوم البيت البغدادي الذي يجمع بين الحضري واللاحضري، هي النظرة الاختلاسية، ومفادها أن الناظر الى الحوش حيث السعة المكانية تتم من موقع حصين. وغالبا ما يكون هذا الموقع غرفة النوم أو المكان المرتفع «الكفشكان، أو الكدى، أو الجدار المرتفع» والنظرة الاختلاسية لا تتحدد بأغراض ذاتية ومؤقتة، وإنما ترتبط بالخمار، والبرقع ، وبأقنعة الوجه القديمة، وبالخيمة، وذلك من خلال تأكيد مبدأ «تضييق الاتساع» الذي اتسمت به الخيمة في الصحراء الواسعة. فالخيمة موزعة الى خانات تفصلها ستائر وحواجز، وجعل للنساء مكانا وللرجال مكانا والمراسلة بين الاثنين تتم من خلال فتحات أو من خلال الصوت.. هذه البنية اللاحضرية جاء بها لاوعي المهندس المعماري وهو ينقل خصوصية البيت الأليف المرتبط بفاعلية العش والجنس الى البيت المعاصر. وعندي ان مسعاه هذا جاء من تداخل بين حضارة الشرق، حيث فاعلية الحرارة والسعة المكانية، وحضارة الغرب حيث الاقتصاد والعمل الوظيفي المركز، ومن خلال هذه المجاورة نمت روحية الانسان العراقي المتطلع بعين الى الامام ، وفي الوقت نفسه مشدود بوتد مكاني وزماني الى التراث.

في محاولته لتطوير البيت لم يقف الجادرجي على تيم معينة، حيث نراه بعد أن استكمل مفهوم الحوش والنظرة

الاختلاسية ـ الحريمية في الأساس ـــ يعود هذه المرة للتقويس المكاني، فنراه يستعير الطاق. وهو ارث عربي ـ فارسي انجز فيه أهم نصب للجندي المجهول في بغداد ، وعلى مشارف العاصمة العراقية يقبع طاق كسرى بكل موروثه ، وفي العمق من هذا كله تستعاد موروثات الحضارة الاسلامية في بناء الجوامع والأسواق والخانات والمحلات.. فالطاق ليس الا احتواء للفضاء وجعله دائريا، ليشبه في ابعاده اقتناص لحظة زمنية ـــ مكانية من السماء على الأرض، ولذلك اعتمد سابقا كجزء من السدود، سدود الري وتنظيم الزراعة فكان معبرا، ثم ارتفع به ليصبح معبرا آخر ولكن من تحته هذه المرة، وينظم الطاق اذا ما استخدم بنية محورية في البيت فاعلية الستائر والأضواء الداخلية والخارجية. وفاعلية الموقد والباحة.والديوان. ويعطينا انطباعا بأنه ليس ثقبا في جدار، ولا نافذة يطل منها أو فيها ، وإنما هو تركيب روحي أشبه بالتأمل في الحواجز النفسية وخلال تاريخ استعمال الطاق، تحول من ثقب ـ «الحضارة البابلية والاسلامية» ص ١٨٧. الى معنى آخر، هو المعنى الديني، ويعني به احتواء قطعة من السماء ـ الأعلى ـ وتحديدها بأطر تشدها الى الأرض ،وقد يكون ذلك جزءا من التقديس، لعل القبة بمعناها الديني ليست الا طاقا مغلقا».

في كتاب مرسليا الياد «المقدس والعادي» عثر على صور كثيرة للمكان المقدس بوصفه المكان الذي يحقق غرضا آخر غير الأغراض الاجتماعية، وغالبا ما يكون الغرض دينيا. ولما كان الانسان الديني لا يستطيع أن يحيا الا في جو مشبع بالمقدس فما كان منه الا أن نقل الكثير من التقنيات التي ساعدته على تقديس المكان الواقعي وهكذا تضمن البيت جزءا من بنية الجامع وبنية المعبد، وبنية الالهي على الأرض، ونجد مفهوم المقدس عند الجادرجي ينتقل ليس الى البيت فقط وانما الى العمارة، خاصة عندما وجد عند كوربوزيه ثيمات الشبابيك والأحياز المقوسة فعاد بجذورها الى كنيسة نوتردام دو او رونشام. وقد طور الجادرجي هذه المفاهيم النحتية بطريقة «تمويه المقاسات» أي أن التكوين العام للكتلة لا يدل على المقياس الحقيقي لمكونات الكتلة المادية. والخلفية لهذه الفكرة جاءت للجادرجي من فنية أزقة بغداد التي تميزت بصفة نحتية تعتمد علاقات تكوينية مبسطة وقليلة العدد ص ٢٠٣ ومتكررة وثابتة، ولكن هذه التكوينات مختلفة من بيت لآخر، وبمجموعها تتألف للزقاق وحدة عضوية كما لو كان هذا الزقاق هو الانسان، أما ما عدا ذلك فالأشياء بما فيها المارة فيه لا تشكل له أية اضافة. بنية الزقاق البغدادي لها خصوصية محددة وتكمن في أن البيوت تشكل وحدة مترابطة برغم انفراط أجزائها، ويعود الجادرجي بهذه البنية الى الحكاية الشعبية «ان الزقاق البغدادي ليس عقدا متسلسلا في تكوين موحد، انه منفرط الخرزات، لكنه في عين الوقت كالاقاصيص المتفرقة والمتوالية التي تتألف منها مسلسلة ألف ليلة وليلة لكل منها لونها ومذاقها، لكنها كلها مرتبطة بسلسلة التصور ومحصورة باستمرارية الحديث والتشوق للاستمرارية» ص ٢٠٤. وهنا ينقل الجادرجي مبدأ «الحكي» لا الحكاية الى فن العمارة. هل نعيد مقولة أرسطو في المحاكاة «ان لذة المحاكاة هي نوع من لذة المعرفة» «فن الشعر». وبما أن الزقاق البغدادي ذو تاريخ طويل فهو يمتلك عناصر مليئة «بالقوة الدافعة» ذات بنية حركية سواء ضمن الوحدة الصغيرة «البيت» أو ضمن الوحدة الكبيرة «الزقاق» ، وقد عالج الجادرجي هذه الديناميكية في بناء العمارة كما في بناء البيت. وهذا الاختلاط بين نموذجين أحدهما وظيفي والآخر نفعي، أمكنه أن يولد لنا بنية عراقية معاصرة لنمط البيت ، الا أن هذه البنية كانت غير شعبية، وذات تكلفة عالية، ان نماذج البيوت التي بناها هي لأثرياء بغداد، بمعنى أنه لم يستطع تطوير مفهوم سكني شعبي للناس، وانما كان هدفه ينصب على تكوين عمارة ذات بنية حضارية متقدمة تعتمد الموروث الشعبي. فالأزقة البغدادية وان امتلكت خصوصية حركية وفعالية ديناميكية، انما كانت تنقل اليها ثلاث خصائص: الأولى ان سكنة هذه الأزقة هم الناس المنحدرون من الريف ، ولذلك كانت أشياؤهم الخاصة معلنة الى الخارج. تعريض الملابس للحرارة الشمسية، المخاطبة من الشرفات ، طريقة لعب الأطفال ، المطبخ المفتوح الشبابيك، وغرف النوم المحتجبة والسرية. الخصيصة الثانية: ان الانسان الشعبي لا يفصل كثيرا ـ وبدون وعي ـ بين المكان المقدس ـ الجامع ـ وبين البيت . فكلاهما بؤرة مكانية للعبادة: الأول متجه الى الله والثاني متجه الى الأسرة والذات. وعليه فالخصوصية البغدادية للزقاق خصوصية دينية مكثفة البناء متجاورة اللغة والتكوين متحركة وديناميكية. الخصيصة الثالثة للزقاق: هي احتواؤه على نغمة تطورية تتجه الى المدينة القادمة، لذلك كانت مفردات البناء من الحجر والطابوق والخشب والحديد. لكنها تحتوي على بنية داخلية ريفية.. هذه النقلة المراوحة بين الريف والمدينة جعلت ما هو شعبي ومقدس قابلا لأن يفجر رؤى وأشكالا جديدة والجادرجي بحسه المرهف، ونظرته الثاقبة كان يستطلع الأفق المستقبلي من المكونات الشعبية للعمارة العراقية البدائية والشعبية.

مرة أخرى لم تغب عن الجادرجي النظرة الاختلاسية من الزقاق. ولم يغب عنه العمق الديني للبيت. ولم يغب عنه كذلك الارث الحضاري الاسلامي والانساني المعاصر. كل هذه الروافد تداخلت بعضها مع البعض الآخر لتصوغ نظرية

جدلية خاصة بتركيبة البيت داخليا وخارجيا. وكأنه يبني من خلاله وطنا لأناس شبه متشابهين. وهو إن ركز جهده «البيتي»على بغداد وحدها لم نجده يعمق هذا الجهد بطرز خاصة في البيوت التي تبنى من الحجر ـ بيوت المنطقة الكردية والموصل، ولا البيوت التي تبنى من الطين والقصب كما في بيوت المنطقة الجنوبية . كما لم يطور نظرته الى البيوت التي بناها الانجليز وبخاصة مناطق شركات النفط ومحطات السلك والموانيء، والتي اتسمت بتهوية خاصة وبناء أرضية وجدران ذات طبيعة معمارية خاصة بها. خاصة بيوت المعقل في البصرة.

في القسم الثاني من الكتاب ، يوضح الجادرجي مسائل أخرى ذات صلة بالعمارة، وبالتركيبة الاجتماعية والنفسية، وهو الجزء الذي احتوى على تسعة فصول،كانت في معظمها تتناول أفكارا قارة مثل «الحيز ـ الارائك ـ التصادفية ـ الجدار الملتف ـ الممارسة والتجربة ـ الكلاسيكية والأسير ـ الاخيضر وهدريان ـ الاستشارة».

ما يلفت النظر في هذا الجزء ان الجادرجي أعطى لمواقع مهمة من بغداد أهمية استثنائية، مثل شارع الرشيد، الذي أعطى أهمية استثنائية ليس لبغداد كلها ،وانما لأي عمل معماري ينشأ بالقرب منه، وهكذا جرى التعامل الحذر مع منشآت شارع النهر، وشارع البنوك، ومن ثم السوق العربي، اضافة الى التجديدات التي لحقت بساحة الميدان وبباب المعظم، وما احتوته ساحة التحرير، ثم التكوين المعماري لشارع الجمهورية الموازي لشارع الرشيد، ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل أن شارع السعدون الذي يعتبر امتدادا وحيدا لشارعي الرشيد والجمهورية قد أخذ هو الآخر هوية شارع الرشيد. لذلك كان على أي مهندس معماري مكلف ببناء وزارة أو مؤسسة بالقرب من هذه البؤرة المكانية الخلاقة أن يأخذ بالحسبان أهمية شارع الرشيد المعمارية والاعتبارية ـ سنفصل رؤيتنا لشارع الرشيد في مقال مستقل- .

النتيجة التي استخلصها الجادرجي من التعامل مع شارع الرشيد هي : اعتماد التيجان للأعمدة والبالقون الذي يبرز الى فضاء الشارع ،وقد تداخلت معهما: الحوش واسيجته الخارجية والطاق وفاعلية الأقواس، والمشبك الحديدي للشبابيك، اضافة الى المقرنصات الخشبية ـ ولكل مفردة من هذه المفردات جذور تاريخية وتصميمية، وما احتواه شارع الرشيد من بيوت قديمة «بيت ليخ، وبناية دار كرابيت ، ومديرية النفوس، ودار ياسين الخضيري ، وسينما الزوراء، والبناية التي سكنها المندوب السامي البريطاني (مسز بيل) ـ تحولت الآن الى منتدى المسرح التابع لمؤسسة المسرح والسينما ـ والفندق المركزي في حافظ القاضي، اضافة الى عدد كبير من المقاهي ـ الزهاوي والبلدية وعدد من الفنادق. أمكن القول ان العمارة التي احتواها شارع الرشيد كانت الرافد المعاش لتطوير العمارة العراقية لاحقا. ومستقريء انجازات الجادرجي والمعماريين العراقيين يجد أن المسعى كان ينصب على الجمع بين «المطلب الاجتماعي والوضع التقني» وقد فصل الجادرجي جذور هذه الفلسفة في انجازات مهندسين عالميين منهم «تلفورد وباكستون وايفل الذين يرون ان الشكل يتبع الوظيفة، وهناك من يرى أن الشكل يجب أن يتوفق مع المتطلبات الانتاجية ـ أي التكنولوجيا المتقدمة لعصر ما ، والمنادون بهذا الاتجاه الفرنسي أوجن ايمانويل فيوليه الذي بشر بمبدأ العقلانية، والذي كان حصيلته التأثير المباشر بكوربوزيه الا أن الجادرجي لا يقف عند أعتاب المقولات لينقلها عمليا بل يخضعها الى مخبرية خاصة يغير منها وفيها كلما قادته العملياتية الى بروز ظاهرة جديدة، وهكذا نشأت لديه ظاهرة الجدار الملتف وهو خلاصة العمارة الشعبية من أزقة بغداد وللعمارة الاسلامية ـــ المدرسة المستنصرية، واستطاع في «الجدار الملتف» أن يصوغ رؤية جمالية ذات ايقاع بصري وفني وزع بموجبهما الجدار الى ثلاثة أجزاء ، وقد اختص كل جزء بايقاع فني خاص فيما يخص الشرفات والشبابيك والقطع البارزة والفتحات ، ولو دققنا النظر في المؤثرات التي جمعت في هذا السياق العراقي لوجدناها، مؤثرات دينية وفلكلورية وأوروبية ويونانية، وكنائسية ونحتية، ولها من التقسيم الجغرافي، خط الموصل / حلب، وخط بغداد/ البصرة، وخط البحرين الخليج وجود هندسي وتراثي غني.

يتحول فصل الممارسة والتجربة عند الجادرجي الى فعل بحث وتقص وتدقيق فقد ألغى الكثير من طروحاته القديمة فيما يخص الشكل والنفعية والوظيفية وجعلها موزعة على اكتفاء العنصر التكويني، فلكل عنصر شكله ووظيفته وليس شرطا ان يكون مجموع الأشكال والوظائف منسجمة ، هنا تحولت فاعلية التصادفية التي اعتمدها في الجدار الملتف الى بحث في ماهية الشكل الفني ، لعل اهتمامه بالفن التشكيلي أتاح له رؤية متعددة لمعنى الشكل الفني الذي يتغير تبعا للمساحة، وللمحيط ، ولم ينس وهو يمارس المطلب الاجتماعي والتقني مضافا اليه الخبرة والممارسة، وخلص الى القول أن ا لعمارة في العراق لا يمكن ممارستها إلا كعمل تجريبي ص ٣٠٩. وهذه نتيجة مؤلمة حقا لاسيما وأن الكثير من الخبرات الميدانية قد ذهبت سدى ولعل دور السلطات القامعة والغبية أحد أهم

الأسباب وراء ذلك، اضافة الى أن مبدأ التراكم في مجال المعمار بقي فرديا ومحددا بأطر انتاجية هي الأخرى فردية: وزارة، متحف، نصب، بناية ..الخ. ولم تأخذ الدوائر المعنية هذه الخبرة المتراكمة لحصيلة فكرية وفنية واسعة للتطوير. ولم يخف الجادرجي مخاوفه من أن يصبح الشكل مهنة لغير المتدربين، خاصة اذا ما اعتمد كتقنية حكومية، أو كمفهوم شائع، لما جرى التعامل لاحقا مع الأقواس بشكل عشوائي، وفي بلد مثل العراق، المتغيرات فيه أكثر من الثوابت، والأمزجة لها دور قيادي يصبح التعامل مع الأشكال المتداولة سمة اجتماعية تغذي من جانب جماعية الطابع الوظيفي العام للمبنى، وتصبح من جانب آخر لغة اعتبارية للوجاهة. ولذلك يصف الجادرجي أعماله بأنها «اجراء تجارب على الشكل بقصد صهر التراث صهرا بدمجه في الشكل المخلوق وعلى نحو يتصاهر التراث فيه مع المفاهيم الحديثة» ص ٣١٣ وعاد ثانية ليؤكد أن على الشكل أن يصاهر التراث، والمسألة كما يبدو أن الثقافة الغربية في مجال المعمار هي الفعل الضاغط على كل اجتهادات معماريينا، وهذا ما جعلهم يبحثون عن هويتين: هوية ذاتية، وهوية وطنية، وكانت تجربة اليابان وايطاليا (كيكوتاكي.. سكاربا) واحدة من النماذج التي خرجت على المألوف الغربي في العمارة. ولم يقف الأمر عند فاعلية التأثير العشوائي بل أن أبنية عربية قد نقلت تصميماتها الى أبنية دينية في بغداد بحيث أصبحت بعض الجوامع قطعا من بلدان أخرى، وخلال فصل الممارسة الذاتية والجماعية شخص الجادرجي عدة اتجاهات تجريبية سادت العمارة في العراق، أبرزها الاتجاه الغروتسكي الذي يستعمل خليطا من العناصر التراثية والشعبية بصورة عشوائية ص ٣١٦. وقد بني فيه الكثير من البيوت والدوائر. ومارسه عدد من المهندسين الثانويين بطريقة لا تدل على ثقافة أو خصوصية ـ جامع الامام الأعظم، أو «الاتجاه العادي» وجامع أبويوسف، والى جانب ذلك شخص الجادرجي اتجاهات التحديث في العمارة العراقية وسماها بـ«الاتجاه المؤذي، والاتجاه التجريبي المحلي، والاتجاه الدولي البارع». ويعكس هذا التعدد في الاتجاهات مدى التخبط الذي تعيشه العمارة العراقية في العقود الماضية التي سمحت بالتدخلات اللامنهجية من قبل بعض المنفذين في السلطة أو من قبل بعض المنفذين من المعماريين، اضافة الى الاتجاه الشعبي الذي يفرض ذوقه وتوجهاته.

في مجال التراث والالتزام، وهو من أمتع فصول الكتاب، يعالج الجادرجي ليس التداخل بين الموروث والحديث في العمارة، وانما يعالج الموقف الفكري والثقافي وراء كل دعوة، سواء كانت تغلب المعاصرة أم تلك التي تغلب التراث ووقف الجادرجي موقفا نقديا من كل الاتجاهات التي وضح خطوطها، كما وقف موقفا نقديا من التراث نفسه، ونادى بالأخذ المدروس منه، فالمجتمع الذي لا يتفاعل مع التراث لا يجيد تحديد زاوية الاستفادة، وكانت نظرته الى التراث نظرة فاحصة ولكنها ليست انتقائية، بل موقف اجتماعي ص ٣٦٥، ولما كان المخزون التراثي للعراق يعتمد على سلسلة من المضمارات: السومرية والأكدية والبابلية والآشورية والساسانية والسلوقية، والفرنية والحضرية، والعباسية، والصفوية وأخيرا العثمانية ص ٣٦٥، ولذلك يتعين على المعماري أن يتقن وفق مبدأ فني، جمالي الكيفية التي يدخل فيها المعالم التراثية في العملية الانتاجية. ولن يكون الموقف سهلا للمعماري لاسيما في بلد تتضارب فيه الأهواء والمشارب وتصبح المحلية أحيانا سيفا أمام التقدم، أو أن تصبح المعاصرة فيه الغاء للمحلية، فالمحلية عليها أن (تغير موقعها في توازن التطور) ص ٣٧٨. إلا أن هذا التغير قد يكون شبه مفروض بحكم الآلية الاقتصادية والمادية والمعمارية التي تمارس خططها دوليا، حيث إن تقدم العالم التقني لا ينتبه دائما الى متطلبات المحلية. من هنا توجب على المعنيين بالمحليات والخصوصيات القومية ايجاد الحلول المناسبة للتماسك بين المحلية المتطورة والعالمية، واذا كانت المحلية يرافقها دائما هاجس التفرد والخصوصية الذاتية للمعمار، فإن العالمية توفر هاجس الحس الجمالي المتطور والمستفيد من التقنيات الحديثة في المعمار وفي التخطيط، وفي بلد مثل العراق الذي شهد تقلبات سياسية واقتصادية كبيرة وسريعة، ليس من السهل الثبات على تيار واحد، هذا ما عالجه المؤلف بوضوح في فصل الكلاسيكية والأسير، وفي فصل الاستشارة، حيث وجدنا فاعلية المهندس المعماري الفرد في إطار من التداخل بين ما هو سياسي وما هو معماري كما حدث في فترة الاحتلال الانجليزي للعراق، عندما ساد مفهوم «لويد» في العمارة فبنى عدة بيوت ومؤسسات لم تتح لغيره في الفترات اللاحقة. كما كان دور الأسطوات المحليين ـــ الأسطى حمودي ـــ مثلا واضحا في العمارة ولهذا الرجل أكثر من شاهد معماري ما يزال قائما دلل فيه بوضوح على أن الذاتية والخبرة العملية الميدانية قد يفوقان التصور الهندسي أحيانا، إلا أن الأسطى حمودي وسواه كانوا اذ يخططون وينشئون البنايات يحدوهم هاجس توظيف التراث بما يتلاءم والبيئة العراقية بطريقة ذوقية عامة. وهذا ما جعل الجادرجي يفرد لهذا المهندس الشعبي حضورا ليس في ذاكرته، وانما في ذاكرة التاريخ المعماري للعراق.

اسلام الشرق و الشرق الاسلامي

المفارقة التاريخية لوعي الذات الثقافي - السياسي

ميثم الجنابي *

إن المفارقة التاريخية التي رافقت ظهور العالم الاسلامي الحديث تقوم في ولادته كبيرا. مما حدد بالضرورة عسر تربيته وصعوبة انقياده بما في ذلك لنفسه. وذلك لأن انهيار الامبراطورية العثمانية - الاسلامية كان يعني أيضا انهيار روح العظمة الزائفة واستظهار عجزها الذاتي. لقد أثبت ذلك وكشف في الوقت نفسه عن انها لم تكن امبراطورية بالمعنى الدقيق للكلمة، ولم تكن قادرة على أن تكون اسلامية، لأن هويتها النهائية كانت تذوب منذ عهد بعيد في تركيبة عديمة المعالم. أي أنها كشفت عما وراء لباسها الامبراطوري المزركش وهيئتها الانكشارية عن جسد عجوز. أما الحداد الجنائزي الذي أعدته الامبراطوريات الأوروبية المنتصرة فقد كان يكشف عن قوة وشكيمة واصرار في التهام كل ما يمكن التهامه على انه غنيمة العصر، والثأر التاريخي الذي لازم مخيلة شعوب القارة لقرون عديدة.

وقد فرض هذا الواقع معادلة جديدة كانت مقوماتها تامة الكمال في طرفي الصراع الشرقي - الاسلامي والغربي - الأوروبي. أي أنها أحدثت ما كان ينبغي له أن يحدث مطبقة حذافير الفكرة القائلة ، بأن ما أصابك لم يكن ليخطئك - وكشفت في الوقت نفسه عن أن ما جرى هو نتاج لما استقر فينا. وبهذا المعنى كان الضغط الأوروبي واجباره الحضاري الجديد نعمة تاريخية أيضا بمضمونها الثقافي والسياسي ، لأنه كشف عن أن العالم والتاريخ نار تحترق بمقدار وتنطفيء بمقدار.

غير أن للاجبار الحضاري معناه العميق بما في ذلك في وجوده كأسلوب مؤثر في صيرورة الحضارة ذاتها. ففي الاجبار يندثر الماضي وتتمظهر في ظل قواه المتصارعة الامكانات الجديدة في مختلف اشكالها على أنها بدائل لـ«الانبعاث» الجديد. الا أن هذا الاندثار هو الصيغة التاريخية التي يحددها توازن القوى وكيفية ظهورها. ذلك يعني بأن الاجبار الحضاري هو في الوقت نفسه أسلوب وجود الحضارات وتعايشها وتصارعها لأنه يتضمن في ذاته امكانيات البدائل. أي أنه يضع معيار الاستمرارية الموضوعية في صراع الحضارات. وما عدا ذلك فإن لكل اجبار معناه الثقافي.

فعندما نقف على أرضية التاريخ الفعلية ، فإن الخطوات المخطوة لا يمكنها أن تتعدى قوة ذواتها الفاعلة. ذلك يعني بأن الاجبار الحضاري هو في الوقت نفسه الاسلوب المناسب للتعبير عن الطاقة الذاتية للصعود والهبوط. فهو يستمد مقوماته من مباديء نشوئه الأولى. اذ ليس الصعود الحضاري سوى نمط تجلي الانفتاح المتزايد في بواطن المباديء الكبرى. وينطبق هذا بالقدر ذاته على امكانيات هبوطه. بصيغة أخرى، ان العمق الذاتي للثقافات الكبرى هو عمق مبادئها الأساسية ومنطلقاتها الأولى، وعلى كيفية انكسارها في ظل الصراعات الواقعية تتوقف أنماط «تهذيبها» . الا أن ذلك لا يعني بأن التطور التاريخي للثقافات وأساليب وعيها تختبيء بصورة غائية في فعلها الأول. ان فرضية كهذه لا تفعل في الواقع الا على تأمل ما جرى باعتباره قضاء وقدرا. أي أنها تحول التاريخ الى فعل ثابت،

* بروفيسور في الفلسفة والاسلاميات من العراق.

معطى مرة واحدة والى الأبد. أما في الواقع فإن «جموده» يقوم في أسلوب رؤيته. فالتاريخ لا يعرف صعودا إلا في مقابل هبوطه، ولا هبوطا الا في مقابل صعوده. أي أنه غالبا ما يعي ذاته وتجلياته الثقافية في مقولات الصراع والتحدي وفي هذه الوعي يمكن افتراض فرضيات لا تحصى، ولكنه ملزم مع ذلك بالوقوف أمام حقيقة كمون الحاضر في الماضي والماضي في مبادئه الأولى أو بؤرته الثقافية.

وبهذا المعنى كان الاجبار الحضاري للغرب الأوروبي في مواقفه تجاه الشرق وتأثيره عليه هو اجبار في مفاهيم وقيم الخضوع والسيطرة. أي أنه أثر من آثار القوة وموازينها، لا نتاجا للروح الانساني في كينونته الفاعلة. فالأخيرة ليست كيانا ما قائما بحد ذاته، أو قوة مغتربة تمتلىء في الفعل التاريخي كما لو أنها تجل لقانونية الحكمة أو حكمة القانون (الطبيعي أو التاريخي)، بل الروح المنسق للوحدة. حقيقة أن الوحدة لا تعني التجانس المطلق أوالهدوء الوديع، لأنها لا تفترض في صيرورتها حد النهاية، بل قوة الفعل الحية للصراع أيضا. أي أن الكينونة الفاعلة للروح الانساني لا تفترض هنا بالضرورة مطابقة التاريخ الفعلي مع الواجب المثالي، بل تشير الى ما في غياب التطابق هذا من «نقص في الكمال» باعتباره الهوة الواقعية التي تقف أمامها على الدوام مساعي الثقافات الانسانية.

ولهذا كان من الممكن النظر الى انهيار العالم الامبراطوري العثماني على أنه نعمة أيضا وذلك لأنه أبرز الى الوجود تعددا اسلاميا وقوميا جديدا، مما افترض في ذاته تكون وتعمق عناصر رجوع الأمور الى نصابها الحق. أي أنه استثار مشاعر الرجوع للمصادر الأولى، وبالتالي تثوير الروح الاصلاحية والراديكاليات الاجتما ـ سياسية والثقافية. فقد واجه كلاهما هذا الواقع الجديد بحماس خاص تضمن في ذاته كل التناقضات المميزة للوحدة الحية. فقد سلك العالم الاسلامي هنا سلوك ذلك البدوي الذي أجاب عن سؤال حول ما اذا كان يعاني من البرد، وهو عار في الفلاة، بعبارة : «ان نسبي يدفئني»! واذا كان هذا الرد يبدو ساذجا باعتبارات الجسد، فانه عميق باعتبارات الروح. فهو يكشف عن أن للجسد دفئه الباطن فيما وراء جلده العادي. أي كل ما يربطه بمشاعر الانتماء اللامرئية.

فقد كان هذا الباطن التاريخي لقوميات «الأمة الاسلامية» يكمن في شعورها العميق بإرثها الثقافي. مما كان يهدىء في ذهنيات وسلوك الاصلاحيات الاسلامية والراديكاليات السياسية ورع الضمير المضطرب ويمده في الوقت نفسه بشعور الثقة المستند الى الفكرة القائلة بأن الحياة في حروبها دول. وفيما لو أزلنا شاعرية هذه الصورة وتجريدها عن كل ما يبدو في لغة الأدب تعبيرا عن مأساوية المصير وبطولة المواقف والنظر اليها في تاريخيتها الواقعية، فإن المعادلة الجديدة فيما بين الغرب والشرق كانت تتمحور في كينونة التحدي الجديد بين شروق الغرب الأوروبي وغروب الشرق الاسلامي. أي كل ما رافق عملية الاجبار ، التي أخذ يفرضها الغرب على الشرق.

فقد كان لهذا الاجبار الحضاري مقدماته الدامية في التاريخ الأوروبي. فهو يظهر كما لو أنه انكار ونفي وخيانة لتلك الأجنة الكبرى في روافده المدنية. أي في تكون ونمو عناصر النزعة الانسية في عصر النهضة ومحاربة المركزية الكنسية والدوغمائية الدينية في عصر الاصلاح، والتثوير المعرفي ـ الثقافي لعصر التنوير وتطوير العلوم التجريبية ودورها في ترسيخ العقلانية والعلمانية عن الوجود الطبيعي والاجتماعي. اضافة الى قيم الليبرالية والديمقراطية للبرجوازية المنتصرة. أما في الواقع فانه لم تكن هناك خيانة ولا انكار ولا نفي. لقد سار كل شيء على أنه جزء من كلية الصيرورة الرأسمالية وتراكمها النهم. وقد كانت هذه العملية عميقة المحتوى وبعيدة الأثر، نقلت الكيان الأوروبي، رغم تجزئته المتفاقمة ، الى وحدة جديدة من خلال فرض أولويات مركزيته في وعيه الذاتي. وهو ما يفسر لحد ما غياب رؤية الغير وآثارهم فيه. ولهذا أصبح من الممكن أن يفترض الأوروبي في تاريخه العلمي والفلسفي والسياسي والأدبي، تلقائية تطوره الذاتي. وهي نظرة واقعية للأنا الأوروبية. الا أن هذا الافتراض الصارم في تجاهله للغير يتضمن البقايا المقلوبة للهم الشرقي في الوعي التاريخي الأوروبي ووجدانه. ومن الصعب توجيه اللوم الى ظاهرة كهذه، مازال التطور الأصيل يستلزم بالضرورة النفي الدائم لمقدماته. فمن الصعب على الشجرة مثلا، أن تلتفت في نموها الى بذرتها الأولى، مازالت هي ذاتها تعطي في ثمارها البديل الكمي والنوعي لبذرتها الأولى.

فقد جرى التطور الداخلي لأوروبا من خلال الرجوع الى المصادر اليونانية في الفكر، والرومية في السياسة والنصرانية الأولى في ايمانها الوجداني، مرورا بالوساطة العربية. أما التطور الخارجي فقد ارتبط ، فيما لو استعملنا عبارة القدماء بقوى النفس الغضبية لخيالاتها المشرقية. فـ«الاكتشافات» الجغرافية لم تكن في أحد جوانبها، سوى نتيجة تتبع حاستي الشم والنظر الأوروبيتين لبريق الجواهر الشرقية وأريج عطوره وروائح توابله المغرية.

غير أن ذلك لا يعني الانتقاص أو التقليل من شأن هذه

الاكتشافات. فقد كانت هي دون شك.«اكتشافات» للوعي الأوروبي وتوسيعا لمداركه. بمعنى أنها وضعت جغرافية العالم لا في جغرافيته الواقعية ، بل في تصوراتها البدائية. وهو ما نعثر عليه في ثبات الوهم القائم في تسميات عديدة كهنود أمريكا وما شابه ذلك. ولكن اذا كانت هذه الاكتشافات تمتلك قيمتها في مدارج الوعي الأوروبي ، بما في ذلك في مركزية تصوراته «العالمية» فلأنها استجابت لمساعي ابداعه الخاص. أي جرى تحسسها وتلمسها وادراكها في معترك البحث الدؤوب. وهي الصفة الملازمة لكل ابداع حي تماما بالقدر الذي عادة ما تؤدي به في بداياته الى اطفاء ورع التواضع المعرفي.

وبما أن الأخير كان على الدوام من هواجس المفكرين الكبار، فإن الاندفاع المتحمس لـ «الاكتشافات» الجغرافية ، لم يكن حبا للمعرفة ولا توسعا للمدارك أي أنه لم يكن «تقليدا» لروح الاغريق القدماء، بقدر ما أنه كان استجابة لسطوة الأوروبية الرومية، أو المادية الشرهة. مما عمق في آن واحد نفسية النفس وشهوة نوازعها المادية. وهي الحصيلة التي يمكن رؤيتها ليس في أدب السياسة الأوروبية منذ مكيافيلي ، وبل وفي أدبها الشعري والروائي أيضا.

لقد أدت هذه العملية في مجراها وفي حصيلتها الأولى الى خلق الأسطورة المثيرة عن الشرق. مما ولد الى جانب تهويل هالتها الظاهرة اغراء كوامن السطوة والاغتصاب واستثارة لعاب السرقة ومشاعر الارتياب تجاه من يقف بالضد منها. أي أنه أثقل النفس الأوروبية بخطاياها. واثار فيها روح الغزو والاستيلاء. وذلك لأن «اكتشافات» الوعي الأوروبي الجديد للشرق استثارت فيه روح المغامرة، وتثليم معارفه الشخصية القديمة. الا أنها خلقت في الوقت نفسه الأساس الموضوعي للاحتكاك السياسي ــ الحضاري الجديد، الذي دفعه تطور البرجوازيات الأوروبية الى نهايته المنطقية: التوسع العسكري والنهب الاقتصادي! وهي ظاهرة متميزة وفريدة في التاريخ العالمي سواء من حيث فعلها وغاياتها وآلياتها ونتائجها.

فقد كان التاريخ العالمي في مساره بمعنى ما، احتكاما أمام محرابه الذهبي. وبالتالي فلا معنى هنا لاتهام «الآخر» وتبرير الذات في أفعالهما التاريخية. فالأخيرة هي ليست معمدانا للروح الاخلاقية، ولا شمعدانا للصوص. أو على الأقل، انهما اختلطا على الدوام بابداعهما نماذج الوحدات المتناقضة باعتبارها صيرورة للحضارات ذاتها ومدنياتها وبهذا كان التوسع العسكري والنهب الاقتصادي الأوروبي، اللذين رافقا صيرورة البرجوازية نتاجا طبيعيا لغياب التكافؤ الاجتما ـ ثقافي والعلمي في احدى مراحل التطور التاريخي العالمي. مما أدى بالضرورة الى ألا تتحدد أفعاله بغاياته ، ولا آلياتها بنتائجها. واذا كان هذا اللاتطابق هو بمعنى ما احدى القوى المحركة للتطور التاريخي، فانه شكل أيضا معيارا نموذجيا أو مؤشرا متميزا في ادراك خصوصية الثقافات الكبرى.

فالغايات الكامنة في النزوع البرجوازي للأمم الأوروبية لم تكن واضحة المعالم. فهي لم ترتبط بغايات متسامية. أي أن تجليها المباشر، والذي يوحي بالعقلانية المفرطة، ما هو في الواقع سوى أثر معكوس للمادية المبتذلة وأوهامها. ولهذا كان بامكانها أن تستعمل كل الذخيرة اللامتناهية للمخيال الكاثوليكي والبروتستانتي من أجل البرهنة على أن ما تقوم به، بما في ذلك خارج نطاق وجودها «الطبيعي»، على أنه استمرارية لمعجزة المسيح. فهي أيضا تبعث ما في قبور الموتى من كنوز وتشفي الذات من أمراضها. أي أن تفترض في آلية فعلها أهدافا لا تتطابق مع غاياتها الفعلية. وعندما سيعطي هيغل في وقت لاحق لهذا المسار من خلال تأمله اياه صفة العالمية، فإنه يكون قد اقترب من حقيقة الذات. ولكنه حالما يجعله مسارا للعقل فإنه يكون قد أبعده في متاهات الأدلجة البربرية . ففي الحالة الأولى كان سبره لغور الماضي اقتحاما للمستقبل ، إما في الحالة الثانية فإنه يكون قد افترض عقلا لما لا عقل له. ولهذا كان مضطرا الى مداعبة جنونه الذاتي بخياله. أي الرؤية المقلوبة والاستعلاء الرزين المظهر والخاوي المعنى، والتأمل المفرط فيما لا قيمة له.

إن هذا الانقلاب المعنوي للرؤية العقلانية عن التاريخ ومحاولة حشره فيما ترتضيه مشاعر الجرمانية المتحذلقة، كان الصيغة المناسبة للمعاناة الألمانية الباحثة عن معقولية للامعقول في واقعها آنذاك. أي للعقلانية المغلقة في قوميتها الناقصة عن الكمال. أما عقلانية المسار الواقعي لفعل التاريخ الأوروبي فقد كانت متضاربة المنزع والمحتوى. مما أعطى لمظهرها همجيتها المناسبة. وذلك لأنها أطفأت في ذاتها ورع القيم المتسامية. انها أعطت للفعل قيمة الإرادة. وربطت الأخيرة بالقوة (المادية). ولهذا كانت نتائجها مطابقة لآلياتها. أي ابداع البربرية الجديدة كإحدى الصيغ الأكثر حضارة للكينونة الأوروبية الحديثة. فهي بربرية تختلف عن تنقلات العالم القديم وهجرات الجراد، كتلك التي مثلتها القبائل الجرمانية في أوروبا والمغول في آسيا. غير أنه في كلتا الحالتين، جرى تعمق الخمول التدريجي لقواهم «البهيمية» من خلال اندماجهم الشامل في امتحان الثقافة والتمدن. أي العملية التي حورت غريزة الاجتياح الجماعي (القطيعي) صوب سهول العمران ودروبه. مما ألزم الروح بواعثها في البحث عن مصادر الجمال فيما وراء القوة الجسدية.

وهـي النتيجـة التـي نعثر عليهـا في تنصر القبـائل الجرمـانيـة واندمـاجهـا في هيـاكـل «دولها المقـدسـة»، وأسلمـة المغـول واندمـاجهم في صروح الامبراطـوريات الهنـدية الآسيـوية. أي انهما اندثـرا وذابا في سيـلان الثقافة القـديمة. وقـد كانـت تلك نتيجة طبيعية، بفعل افتقـادهما الى مبادىء موجهة كبرى. ولهذا كانـوا ملزمين في استمدادها مـن نماذج الثقافة «المقهـورة». اما الاكتساح الأوروبي الحديث فانه كان في جـوهره انقطاعا ونفيا كبيرا لما سبق، لأنه لم يستنـد الى غريزة «الخروج» البربريـة، بل الى كبحها الـذاتي. وذلك لأنها ارتكنت أسـاسـا الى تثويـر وعيها الذاتي. أو انها العملية التـي ألهمتها مهمة الرجـوع الدائم للذات من خلال نفيه المستمر كأسلوب يقيني في معرفة الذات. وبما أن هذه المعرفة قد جرت من خـلال تهشم وحدة الكنيسة ودعامتها العقـائدية، فـانـه أدى بـالضرورة الى إحلال بـدائل الأوروبيـة القومية اللادينية مما أعطى لتطـورها نزوعه القومي ـ العلماني البرجوازي. وقد حـدد ذلك بدوره أيضا نزوعهـا الخارجي نحو السطوة والاستغلال.

الغرب وكينونة التحدي الشرقي ـ الاسلامي

لم تعـد السيطـرة «المدنيـة» الجديـدة للغـرب الأوروبي استعمارا بالطـريقة الاغـريقية ولا الـرومية. لقـد كان غـزوها الشرق أقرب الى البربرية المحصنة بـوعيها الذاتي الضيق. وذلك لأن حوافـزها وأفعـالها كانت محددة بـآلية الأخـذ والاغتصاب والسرقـة والنهب. فهـي لم تعرف العطـاء ولا البـذل الروحـي. ولهذا لم تشرك في فلك ابـداعها «الغرباء»، لأنها لم تنـو ذلك ولم تلهب هواجسها وحدانية الفكر ولا تـوحيدية القناعة ولا شعور الواحديـة الانسانية. ولهذا لم يكن «استعمارهـا» سوى تخريب المكان وتوسيع زمان الصحراء الثقـافية للآخرين. وبهذا المعنى لم تختلف الصيرورة الأوروبية الجديدة في الكثير مـن مظاهرها عما هـو مميز للتـاريخ البشري المنصرم في حضـاراته ككـل. أي استعمال القـوة الداخليـة وامتدادهـا الخارجـي في شكل غـزو واحتلال. الا أن مـا يميز هـذه العملية الجديـدة هو محوريتهـا المركزية في السيطـرة أي محاولة خلق العالم وصهره مـن جديد على مثالها.

وقد كان لهذه العملية منطقهـا الخاص في الثقافة الأوروبية وواقع تطورها البرجوازي. أي أنها استندت الى ما استقر فيها في نماذج عليـا وذلك مـن خـلال نفيها في مجرى التطـور الاجتما ـ اقتصادي والفكـري ـ الـروحي والعلمـي ـ التجـريبي. بحيـث استطاعت أن تستعيد في مجرى تطورها وحدة صراعاتها الأولى، أو نماذج وحدتها وتجزئتها . وبهذا المعنى كانـت تمتثل مساعي الرأسمال في عـالميتها، وحـب السيطرة في قـوميتها. أو انها ذاتها الصيغة الجديـدة لوحـدة وصراع عاليـة الكاثـوليكية وقـومية البروتستانتية. غير أن ذلك لا يستلزم القـول بتطابق هذه الصيغ من حيـث فاعليتها التـاريخية. انها فقط تشير الى مـا في نماذجها «المتسـامية» مـا هـو قـائم فعلا في صيرورة الـوعـي الأوروبي المعاصر ووحدة انتمائه وصراعاته فيها. فقد كانت البروتستانتية ، أو بصورة أدق نماذج الاصـلاح الديني في واقعيتها شكـلا من أشكال تجلي الـوعي القـومي ونزوعـه نحو التحـرر من عـالمية الكـاثوليكيـة أو سيطرتها الكهنـوتيـة الشاملـة. وقد أدى ذلـك بالضرورة الى بزوغ الورع القومي على أنه نموذج حي لاستعادة الانبعاث المسيحي. حيث جرى فيه البحث عن الخلاص الحق من الشرعية المزيفـة التي حاكت الكنيسة الموحدة في غضـون قرون عديدة،، ثوبه الميلادي وكفنه الجنائزي. وهو ما يفسر لحد ما سر المواجهة التـي خاضت أوروبـا بها صراعاتها ضد الشرق بـاسم المسيح. أي أنها استمدت من حوافز الكاثـوليكية العالمية نزوعها الوحدوي ـــ الملكي (الامبراطوري). الا أن تجسيدهـا السلطوي كان لابد وأن يجري من خلال تنافس قومياتها الأخذ في النفور والفرقـة. فقد ظلت النـزعة العاليـة تشكل الخلفية الموضـوعية لوجـودها (الأمم) وصراعهـا. أما القومية الصـاعدة فقد كـانت الأسلـوب المنـاسب لفعلهـا وعملهـا. أي كـل ما شكـل الخلفيـة المتصـارعـة والمتناقضـة في الـوقـت نفسه لــ«روحية» الأمـم الأوروبيـة و«ذهنياتها» . وبـالتـالي خلفيـة وأسلوب مـواقفهـا واحكـامها وتقييمهـا للحضـارات الأخرى وثقـافـاتها القديمـة والمعـاصرة وبما أن لكل تعميـم مثالبـه الخاصة ، لهذا فمـن غير الدقـة القول بـالتشابـه والتجانـس الكاملين في آراء الأوروبيين ومواقفهم واحكامهم للثقافات الأخرى. فقد كشف تاريخ الوعي الأوروبي ومدارسه ومايزال، عن تعـارض وتضاد يصل أحيانا حـد القطيعة فيما بين اتجاهـاتـه بصدد تقييـم ثقـافته نفسهـا وثقافـات الآخريـن. غير أن هذه العملية مـازالت في تنـاقض لم يحسم نهائيـا بعد لصـالح التعدديـة الثقافيـة. فقد أثـار القرن التاسع عشر مسألـة ما اذا كان الغرب مدينا في ثقـافته الفلسفية الاغريقية للشرق أم لا، حيث حسم لصـالحه. وهي اجابة عميقة المحتوى ودقيقة مـن حيث مكوناتها وفاعليتها الـواقعية. ولكنها عوضـا عن أن تثبت دعائم التعـددية الثقافية، انهمكت في نسج خيالها الثقيل عن عـالميتها. ولم تكـن هذه الضحيـة المأساويـة للعقـل والضمير بمعـزل عـن مكونـات وعيـه السيـاسي وروح الميكيافيلية العميقة. أي كل ما رفع ويرفع عناصر القوة والتفوق والسيطرة الى مصاف المطلق السياسي والفضيلة العملية.

وقد كـانت النتيجة النهـائية لهذا الـواقع تقوم على تطـويع

الوعي الثقافي الذاتي في بوتقة الانتصارات العسكرية والتكنولوجية. فالأخيرة كانت التجسيد المتعاظم والآلي للروح الثقافية. مما أغرى آلية التفكير بفعل استقامة الميكانيك والآلة، بحيث جعل من واقع القوة المادية أسلوب وبرهان القوة الروحية والحق. واذا كانت هذه العملية المتناقضة قد اسهمت في تعميق عناصر العقلانية والموضوعية في الفكر وحريته، فإنها أسهمت أيضا في تثليم وحدة الحقيقة والأخلاق. أي أنها أخذت تنهمك في تأمل ذاتها ووعي وجودها على أنه النموذج الوحيد الموجود. فهي تبدو كما لو أنها اختزلت العقلانية الديكارتية الى ديكارتية ثقافية متأوربة . وبما أن المادة الموضوعية لتفكيرها هو وجودها الذاتي، فإن الأخير هو الوجود الحق، وهو المحك والمعيار النهائي للمكتشفات القديمة والمعاصرة.

وقد كمن في هذه العملية المتجذرة للثقافة الأوروبية وعي خصوصيتها الفريدة. وهو انجاز عميق المحتوى، بما في ذلك في انسانيته. ولكنه يبدأ بالفساد حالما يحاول أن يتخطى ذاته. بمعنى حالما يحاول أن يفرض مقاييسه الثقافية على أنها نماذج عالمية مطلقة. وهو ما يمكن ملاحظته في فرضياته التاريخية العديدة. أي أنه يجعل من فرضياته منطقا شاملا، عادة ما يتبعض فيه تاريخ الأمم وثقافاتها الى عينات جزئية في سلسلة البراهين «العقلانية» على ما في الثقافة الأوروبية من شمولية في احكامها. أما في الواقع فإن هذه الفرضيات لم تكن في أغلب أحكامها أكثر من أوهام رصينة. إلا أنها استطاعت في هذه الأوهام أن تخلق الوعي الراديكالي وعناصر رؤيته للكل الانساني من خلال التركيز على ما في عينات الثقافة القديمة وذراتها من «الأنا القديمة» ، أو «الطفولية» للوجود الانساني.

إننا نعثر في هذا الترفع والاستعلاء عن قوة ضاغطة نحو ادراك حفريات الوجود الانساني. وهي مهمة يشترك في تأطيرها الفكري كل تيار انساني التوجه والمحتوى. ولكنه اشتراك ثقافي الصورة والمضمون. بمعنى امتلاكه خصوصية تعامله مع وجوده الذاتي في التاريخ. أما بالنسبة للثقافة الأوروبية فقد كان من الصعب عليها في باديء الأمر أن تقرن رؤيتها للغير بمعايير الشمولية الانسانية. ولهذا كانت مضطرة، موضوعيا أيضا، الى أن تزاول رؤيتها «العالمية» في معاييرها. والى أن تعطي للأخيرة صفة العالمية. أي أن تزاول وهم التدجين الثقافي. وهو جهد لا يفعل في الواقع إلا على اجترار بديهيات الثقافة لا ابداعها الحر. أي أن يجري بناء المواقف والأحكام خارج كينونتها التلقائية. بمعنى نقلها الى واقع آخر لم يتحسس معاناة الفعل التاريخي (للقيم والمواقف). وهو أسلوب يمتلك معناه وجذوره الموضوعية في الشرطية الثقافية للمقارنة وتجلياتها المعرفية.

فقد كانت بديهيات الثقافة الأوروبية في ابداعها الحر. مما حدد بدوره طبيعة العلاقة فيما بينهما باعتبارها علاقة الأنا بذاتها. أما الصعوبة التي يمكن أن تولدها ضرورة تحديد العلاقة فيما بين البديهية في الثقافة والابداع الحر فيها، فإنها تزول حالما يجري النظر إليها في إطار الاستمرارية والانقطاع التاريخيين، أو عملية النفي الدائم للذات. ففي هذه الأخيرة تتمركز الثوابت المتغيرة للانتمائية الثقافية ، والتي شكلت كل من الروح الاغريقية ـ الرومية والنصرانية، والعلمية ـ التجريبية قواها التاريخية الكبرى. أي كل ما اسهم في خلق وعي الانتمائية الأوروبية لذاتها. وبالتالي ادراك الأنا الأوروبية كقوة قائمة بحد ذاتها.

ان هذه الانتمائية جلية في التاريخ الأوروبي منذ مراحل تاريخية مبكرة. وهي انتمائية تستند الى روابط فعلية ومؤثرة في صيرورة الوعي الثقافي الأوروبي. حقيقة أن الاشكالية الوحيدة هنا هي بديهية الانتمائية الاغريقية لأوروبا. فقد كانت هذه الانتمائية نتاجا للاستئثار الذاتي الأوروبي. فهي لا تمتلك من حيث وجودها التاريخي والثقافي صلة جوهرية بالنزعة الأوروبية المعاصرة. فالأخيرة تبلورت تاريخيا ونفسيا وثقافيا كوحدة متفاعلة للعناصر الرومية ـ النصرانية. فالاغريق لم ينهمكوا في انشاء وحدة أوروبية على مثالهم ونموذجهم. بل انهمكوا في تهذيبهم الذاتي المتوافق مع قوانين الفكر والجمال الاغريقيين (الشرق أوسطي)، بينما أفلح الروم في التوحيد الأوروبي والبحر المتوسط. أي أنهم حاولوا خلق وحدة ثقافية عالمية. وهو أثر انكسر في تغلغل النصرانية الشرقية واختراقها للغرب مما أدى الى صيرورة النزعة الأوروبية المتسامية باعتبارها وحدة ثقافية مستقلة، تجلى أول ملامحها الكبرى في خوض الحروب الصليبية ضد العالم الاسلامي، وآخرها في خروجها الحديث عن عزلتها الذاتية. ولهذا فإن خروج أوروبا من «غربتها» وضعها بالضرورة أمام الشرق. أي لم يكن بإمكانها أن ترى آنذاك شيئا سواه ، مما عمق وأثار أنانيتها «الغربية».

وقد كانت لهذه العملية آثارها المزدوجة في تعميق حدة الخلاف والمقارنة. أي افساد الرؤية وشحذ قوتها النقدية. وليس المقصود بإفساد الرؤية التاريخية هنا سوى انبهارها المفاجيء بظواهر العالم الشرقي. فالنفس المنغلقة والمتطورة ثقافية في ذاتها لا يمكنها أن ترى بغير مقاييسها المعتادة ومن هنا كان لابد للانطباعات الأولى أن تكون شرطية في شكلها

ومحتواها وذلك لأن اصطدام الغرب الأوروبي بالشرق لم يكن بالامكان ادراكه بصيغ غير صيغ الانبهار والتعجب والاستخفاف والاستنكار، الرفض الكلي أو التقبل العاطفي. أي أنه لم يكن بامكانه أن يبني على أسس غير أسس رد الفعل النفسي والعاطفي. ولهذا فانه في الوقت الذي أفسد على الرؤية التاريخية مصادر ورموز استيعابها الواقعي للشرق، فإنه استثار في حدة انطباعاته الشرطية الروح النقدية، ولحد ما امكانيات تجوله في دنيا العجائب. وقد كان هذا نوعا من اغراء الذات بالذات، ولكنه كان في الوقت نفسه. من حيث محاكاته الثقافية بالنسبة للوعي الأوروبي شبيها بـ«اكتشاف» أمريكا. أما في واقعيته فقد أثر في صيرورة وحدة وخلاف الشرق والغرب. أي أنه ساهم في تكوين الملامح الأولية للرؤية المتبادلة. وبغض النظر عن التقاليد العريقة لهذه الملامح، إلا أنها أفرغت رؤية الآخر من محتواها المتفرس بفعل الانعزال النسبي للحضارات القديمة ، وبفعل بناء روحها الثقافية على أسس ومباديء القومية. أي أنه لم يعط لها حتى في حالات الغزو، بعدا أكثر من شعور السيطرة والخضوع. وهي صفة لم يخل منها عالما الشرق والغرب على السواء في مواجهتهما الحديثة. وبهذا المعنى كانت الوحدة أيضا هي رؤية الأبعاد التاريخية في الأنا والآخر. إلا أنها وحدة لها حساسيتها الجديدة، وذلك بفعل مدها الخلافات الى مداها الأقصى. لأنها ابرزت محورية التباين في صيغ الخلافات المدركة لذاتها، والمتمركزة أيضا في منظومات القيم والمفاهيم والأفعال الاستعلائية. أي كل ما تجسد في نوازع المركزية الأوروبية. وهي صفات لم يكن لها وجود فاعل في الحضارات القديمة.

فقد كانت الأخيرة ذات محورية ثقافية أو دينية ـ عالمية. أي أنها لم تكن قارية ــ جغرافية اما الخلاف الجديد فقد جرى ادراكه على أساس دمج مكونات تفتقد التجانس فيما بينها، بالشكل الذي أعطى لها صفة النقيض المستعلي على ما هو حوله. أي وحدة الجغرافي ـ القومي ـ الثقافي. وان هذه الوحدة المتشكلة تاريخيا في غضون فترة طويلة قد توجت في أوروبا بـ«مركزيتها» الايديولوجية. ومن الممكن أن نعثر على مثالها الأول في وحدة الثقافة الرومية ــ النصرانية. فقد كان لهذه الوحدة أثرها في ابداع مكونات الانتمائية المشتركة للشعوب الأوروبية. اضافة لذلك انها خلقت المزاج المشترك في تصورات وأحكام ورموز الشعوب الأوروبية نفسها. أي انها شكلت بفعل عضوية اندماجها في الانا الأوروبية الحديثة احدى مقدمات تعارض الشرق والغرب.

إن مشاعر الخلاف هذه لم تكن نتاجا لاستحواذ الأوروبية المركزية على عقول الأوروبيين فقط، بل وتمتلك مقدماتها وبواعثها في الشرق أيضا. حقيقة انه لم تجر مواجهة المركزية الأوروبية بمركزية شرقية (آسيوية) لأنها لم تمتلك مقدماتها المندمجة في كل آسيوي. ومع ذلك كانت «الشرقية» في اتجاهاتها المختلفة هي الاطار والتيار الذي بلورته لغة الأوروبيات الصاعدة. وعندما تغنى ردوارد كيبلنغ في انشودته الشهيرة عن أن الشرق هو الشرق والغرب هو الغرب وسوف لن يلتقيا، فانه كان يعبر في حدسه الشاعري عن افتراق المصير أكثر مما يعبر عن وحدة الضمير الكامنة في صيرورة الحداثة الجديدة للشعوب والأمم .، لقد قال هو كلمة حق أريد بها باطل !!وانشد وتغنى بما لامعنى للتغني به، ولكنه عبر عن وهم العصر الكبير في فاعليته الكبيرة.

فعندما افترض الغرب الأوروبي في وجوده ومثله قيما مطلقة للكل الانساني ، فإنه لم يفهم الآخرين بمعاييرهم ، بل بمعايير وعيه الثقافي الذاتي. ولهذا بدا الشرق في نظره غريبا ومتشائما ، لا معقولا وشاذا ، لأنه تحسس منذ اللحظات الأولى طاقة المعارضة الخفية كقوة كامنة.. فقد كان الغرب أقرب الى ادراك حقيقة الشرق في أصالته. ولكنه كان من الصعب عليه أن يتقبلها ككل، وهو أمر طبيعي. اذ ينطبق هذا بالقدر ذاته على كوامن التحدي الشرقي. فقد كان للتحدي الشرقي ذراته الكامنة ، ولكنها لم تع نفسها كذرات في مواجهة . أي انها لم تتشبع بروح المركزية الذاتية . وهي صفة كان من الصعب أن تتبلور فيها بفعل روح العالمية الثقافية أو الدينية السائدة فيها. ولهذا كانت مواجهتها للغرب الأوروبي تفتقد الى دقة السلاح وسلاح الدقة. الا أنها في هذه المواجهة أخذت تدرك ذاتها كقوى دينية وقومية وسياسية. انها ألزمت ذراتها في التطور كقوى مجزأة من أجل اعادة لحمها في تركيبات جديدة. بمعنى أن الشرق أخذ يكتشف في هذه المواجهة ليس الآخر فحسب بل وذاته الجديدة. أي ذاته التي ابدعها عالم المواجهة والصراع والتحدي لا تطوره التلقائي.

فقد اضطر الشرق منذ اللحظات الأولى للصراع الى أن يواجه غزوا «متمدنا» والى أن يدرك منذ الوهلة الأولى روح الفضيحة القائمة فيه باعتباره شكلا يتعارض مع أسس مدنيته نفسها. وهو السر القائم وراء تشوه الغزو الأوروبي في اطروحاته،واشكاليته في غاياته. لقد كشفت المدنية الأوروبية وتطور وعيها الذاتي في صراعه المرير من أجل الحرية والتقدم والاخاء والمساواة والديمقراطية والحق عن زيفها وانانيتها وظاهريتها وماديتها المبتذلة ولا عقلانيتها في التعامل مع الآخرين. فقد كانت حريتها اذلالا ، وعدالتها ظلما، ومساواتها

جورا وتمدينها تخلفا وديمقراطيتها استبدادا واستقلالها عبودية. بصيغة أخرى انها كشفت عن أن نموذجها المتمدن هو انانية قومية شوفينية. وبما أن هذه الصفة كانت مشتركة بين شعوب القارة كلها ». فانها ضاعفت من مركزيتها الغربية في مواجهة الشرق بالصيغة التي جعلته يبحث في ذاته عما يمكنه أن يكون بديلا لهذا الهجوم الشامل. وقد حصل هذا البديل على تعبيراته العديدة. اما في عالم الاسلام فقد اتخذ صيغته الأولى بظهور مفهوم الشرق المسلم والذي عكس في تطور مضامينه طبيعة التحولات التي جرت في العالم الأوروبي والعالم الاسلامي.

إسلام الشرق وآفاق الرؤية الحضارية للعالم العربي

اذا كان الوعي الأوروبي قد تقاسم بدرجات متباينة منذ القرن السادس عشر، الاهتمام بالشرق لاعتبارات دينية - فكرية وسياسية - اقتصادية، فإن احدى نتائج وافرازات هذا الاهتمام في تراكم وتعمق التصورات الموضوعية عن العالم الاسلامي. وهي النتيجة التي نعثر على تجليها المباشر في ظهور شخصيات علمية كبيرة مثل ريتشارد وسيمون واوربان رولان وبيار بيل وجورج سايل، ويوهان رايسكه وغيرهم. بينما تتداخل في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تيارات الثقافة الغربية والمستشرقة والتي افترض وجودها وتداخلها تطور الرأسمال ومصالح القوة وتوسع الثقافة (الاكزوتيك الرومانسي والعلمي بالشرق). أي كل ما ساهم في نهاية المطاف أيضا بتعميق شقة الخلاف الشرقي — الغربي. وبما أن هذا الخلاف كان مبنيا في وقته على تباين مستويات القوة والتفوق المادي - الاقتصادي - العلمي والتكنولوجي والثقافي - المعرفي ، فانه أدى بالضرورة الى تكون العناصر الجديدة لما يمكن دعوته بـ «الشرق الغربي». أي ذلك الشرق الذي جرى تصوير ملامحه في اطر وتقاليد النزعة الأوروبية المركزية . أي كل مارافق صورها الوهمية عن الشرق بشكل عام والاسلامي بشكل خاص. ولم تكن هذه الأوهام معزولة عن انكسار تقاليد العالم الرومي - النصراني القديم ورموز وعيه الكبرى منذ الحروب الصليبية ، والتي كانت حصيلتها العامة تقوم في فضيلة الغرب ورذيلة الشرق،والغرب النصراني والشرق الاسلامي بشكل خاص. فقد كان لهذه الصورة استلابها المبطن في تاريخ الاحقاد وغفول الذاكرة ، الا أن فعلها المباشر في عالم الاسلام قام في استثارة ردود فعله المباشرة واللامباشرة. أي استثارة ما يمكن دعوته بشرقية الاسلام واسلام الشرق كدرجات متتالية في وعي الذات الروحي - الثقافي والعملي - السياسي.

لقد كانت «شرقية الاسلام » الغربية تركيبة مغرية مثلت في سلبيتها رد فعل الانتمائية الأوروبية النصرانية. الا أنها كانت ممتلئة بمعاني الاستقلالية العريقة بالنسبة للعالم الاسلامي. ولهذا ليس من قبيل الصدفة أن تصبح هذه التركيبة شعارا لوعي الذات الاسلامي الجديد. وحالما دخلت دهاليز الكينونة الجديدة للعالم الاسلامي ، فانه كان لابد لها من أن تخضع لنفس الآلية التي خضعت لها صيرورة «الشرق الغربي»، وان كان بصورة معاكسة. أي انها استثارت في الشرق حمية الشرقية. وهنا ظهرت الملامح الأولى للأنا الشرقية الواعية لذاتها بوصفها كيانا مستقلا ومواجها للغرب.

واذا كانت هذه المواجهة تتمحور حول ما يمكن دعوته بالشرقية السالبة ، فإنه لا ينبغي مع ذلك النظر اليها كسلبية في محتواها التاريخي. فهي ليست فقط الدرجة المناسبة لأسلوب المواجهة الذي فرضته احدى مراحل التاريخ العالمي فيما بين الشرق والغرب، بل ولأن صراع الشرق والغرب قد تحول الى أسلوب جديد في مخاض الحضارة العالمية المتوحدة. أي أنه كان لابد لها من أن تمر في مخاض التجربة القاسية للاتهام والاتهام المتبادل ، للصراع والعداء باعتبارها دروبا في وعي الذات. وهو ما يمكننا العثور عليه في آراء رواد الفكر الاسلامي (الاصلاحي) ككل. حيث تظهر بجلاء ملامح الصراع المتزايد بين الشرقية والغربية. فقد كان الافغاني ، على سبيل المثال في كتاباته الأولى ممثلا للجامعة الشرقية أكثر منه ممثلا للجامعة الاسلامية. وهو ما يفسر لحد ما سبب بقائها في آرائه ومواقفه حتى آخر كتاباته. رغم أنها أخذت تتلاشى الى الدرجة التي يصعب فرزها بمنظومة أو مفاهيم مستقلة قائمة بحد ذاتها. وليس ذلك في الواقع سوى انعكاس لطبيعة التحولات التي تعرض لها فكرة الشرقية والاسلامية في منظومة الاصلاحية وممارساتها الراديكالية ومشروعها النهضوي الاسلامي. فعندما يناقش الافغاني قضايا الاصالة والتقليد ، فانه عادة ما يردد الفكرة القائلة بأن الوطأة الأشد على الشرق تقوم في تقليده للغرب. ولهذا شدد على الأمم الشرقية في حاجة الى تقوية المناعة الذاتية أمام الهجوم الغربي.

لقد كانت مواقف الافغاني هذه نتاجا لاستيعابه واقع «المسألة الشرقية» آنذاك. لهذا لم ينظر الى هذه المسألة، حالما تطرق اليها نظرته الى قضية سياسية أو عسكرية خالصة، ولم ينظر اليها باعتبارات تتعدى حوافز القوى القائمة في عصره . فقد كان أدرى بمواطن عدم التكافؤ. ولهذا لم يتحدث في هذا المجال عن مقارنة بين الرجل المريض والرجل السليم، ولا عن العثمانية المتدهورة والأوروبية الصاعدة ،بل حاول اختصارها

حسب عبارته، فيما أسماه بـ«معترك الغربي بالشرقي» . أي اذا كان الغرب قد تذرع بالنصرانية ، فإن ذلك لم يكن في الواقع سوى ذريعة وواجهة لا غير. فالمسألة الشرقية، كما فهمها الافغاني ، هي مسألة الضعف والقوة. أما مهمة وأسلوب حلها الأمثل فقد وجده في الاسلام. وفي هذا نستطيع رؤية تحول المفاهيم والأحكام والمواقف عن عموم الشرق الى خصوصه. أي من شرقية الشرق الى شرقية الاسلام الى اسلام الشرق.

لقد عكست هذه الثلاثية في صيغتها المجردة التطور التاريخي والواقعي لوعي الذات الشرقي ـ الاسلامي. فقد كانت شرقية الشرق الرد المباشر على غربية الغرب. وهي الصيغة التي نعثر عليها بهذا القدر أو ذاك من الوضوح عند المفكرين المسلمين للقرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. فعندما يحدد الافغاني صفات الغرب، فإننا نعثر فيها على ادراك جلي لغايات الغرب الانانية تجاه الشرق من جهة، وعدم تكافؤ القوى فيما بين الطرفين من جهة أخرى. فهو يشير الى أن الغرب لا يقدم للشرق اصلاح سير وسيرة على العكس! انه يشجع التخلف والجمود. بل لا تطرق دولة غربية دولة شرقية الا وتكون حجتها حفظ حقوق الحاكم واخماد فتنة أو حماية المسيحيين والاقليات أو حقوق الاجانب أو حرية الشعب وتعليمه أصول الاستقلال . اما الغربي فإنه حالما يرى بلدان الشرق، فانه يفكر بالشكل التالي : شعب جاهل وأراض خصبة ومعادن كثيرة ومشاريع كبيرة وهواء معتدل ، اذن نحن أولى به! ولم يبين الأفغاني هذه الأحكام على أنها فرضيات ممكنة بقدر ما إنه نظر اليها كواقع فعلي. فقد عايش هو حيثيات ووقائع الصيغ الأولى للشرقية الاسلامية التي ساهم في رسم ملامحها الراديكالية الفعالة. أي أنه ضمنها طرفي الهجوم والدفاع والسلب والايجاب المستندين الى محاولات فهم الواقع الجديد. فالافغاني كان أبعد من أن يصاب بشعور الخيبة أمام حاضره وأعلى من أن ينحدر الى درك الرومانسية المبتذلة بتمجيد الماضي. وقد أنقذ ذلك ذوقه الانتقادي من فساد تعلقه بالماضي . فالأخير لم يعم رؤيته الواقعية للأمور. على العكس! ولهذا أسهم أيضا في شحذ رؤيته واحكامه المكونة للشرقية الاسلامية. ففي تقييماته للغرب لا نعثر على غبنه اياه بفعل عدوانه وسطوته ونهبه للشرق. بل يمكن القول ، بأن كتابات الافغاني تتضمن في أغلب عناصرها الانتقادية احتراما عميقا لانجازات الغرب العلمية والعملية. ولهذا طالب بالتعلم منه والاستفادة منها. الا أنه وضع هذا التعلم في شروط الافادة لا التقليد. بمعنى أنه طالب بالبقاء في حيز الاصالة باعتبارها الشرط الجوهري لكل تطور حقيقي.

وقد قدم الافغاني مثال اليابان آنذاك على أنه نموذج يمكن من خلاله شحذ همة المسلمين. انه أراد القول بأن الشرق يمكنه رغم تخلفه المعاصر أن ينافس ويتفوق على الغرب في مجال انجازاته العلمية. ومن الممكن القول بأن مثال الافغاني يبدو الآن أكثر وضوحا وجلاء منه قبل قرن من الزمن بمعنى دقة حكمه على ضرورة التعلم وامكانية التفوق. أما أصالة فكرته العميقة فإنها تقوم في محاولته التركيز على مثال اليابان على فكرة الأصالة الثقافية والتطور العلمي التكنولوجي. وقد شكل مثال اليابان بالنسبة له، ان أمكن القول ، مرحلة انتقالية من شرقية الشرق الى الشرقية الاسلامية. وذلك لأن الافغاني أدرى من غيره آنذاك بخصوصية الأصالة الثقافية للعالم الاسلامي. فقد كان هو شديد الادراك للأثر الثقافي الكبير الذي تركه المسلمون على تطور الحياة والنهضة الكبرى في أوروبا قبل قرون مضت. وبالتالي، فإن استعادة هذه النهضة بالنسبة للعالم الاسلامي ممكنة ولكن من خلال اتقان أساليب تطوره المعاصرة. فالتطور لا يرتهن بدين دون آخر، ولا بشعب دون آخر. وان مثال اليابان يبرهن ليس فقط على امكانية منافسة الغرب من جانب الشرق ، بل وامكانية التفوق عليه دون التدين بدين ما أيضا. وان الشرط الوحيد لذلك ، حسب نظر الأفغاني ، هو شرط الأصالة الثقافية . ولهذا أكد على أن اليابان استطاعت أن تبز أقرانها حتى في عدم تدينها ، لأنها بقيت أصيلة. وبغض النظر عن الملابسات الكثيرة المتعلقة بتدين أو عدم تدين اليابان، فإن ما هو جوهري في آراء الافغاني بالنسبة للعالم الاسلامي آنذاك يقوم في وضعه مهمة تعلمه من الآخرين ورفعها الى مصاف الضرورة، مع الاحتفاظ في الوقت نفسه بالهوية الثقافية. وبما أن هذه الهوية لم تكن معزولة ولا يمكن عزلها عن الاسلام، فإنه حاول أن يجد في هذه الشرقية ـ الاسلامية القوة التي يمكنها أن تشكل روح الاندفاعة الجديدة للنهوض والتقدم. وبهذا المنحى ينبغي النظر الى مقارناته العديدة التي يقدمها عن الانسان الشرقي والانسان الغربي، عن الغربي النصراني والشرقي المسلم. فعندما يقارن على سبيل المثال ، الانجليزي بالعربي ، فإنه يعتبر الانجليزي قليل الذكاء عظيم الثبات، كثير الطمع ، عنود وجسور ومتكبر، أما العربي فإنه يتصف بما يقابلها من الصفات. أي كثير الذكاء، عديم الثبات، قنوع وجزوع وقليل الصبر ومتواضع. وبغض النظر عما في هذه المقارنة من خلل يصعب تلافيه، الا أنها تتضمن اشارات واقعية وحوافز للبدائل العملية. ولهذا السبب ركز الافغاني على الصفات العملية ـ الفعلية في مقارناته كالثبات والطمع والصبر وما يقابلها من الصفات. فالأفغاني يدرك دون شك،الطابع المكتسب لهذه الصفات. أي أنه يدرك الخلل الممكن في هذه المقارنة في حالة أخذها كما هي بصورة مستقلة عن تاريخيتها الملموسة وغاياتها النهائية. وذلك لأن صفات الأمم عرضة للتغير والتبدل كذواتها. واذا كان من الممكن الحديث عن صفات أخلاقية — نفسية ـ قومية فإن ذلك لا يتعدى حدود شروطها الاجتما — ثقافية ـ التاريخية باعتبارها قيما سائدة. وقد أصاب الافغاني في مقارنته هذه وفي محاولته تأسيسها

النظري ـ التاريخي عندما رجع الى القرآن للبرهنة على أن تشديده على الصبر وضرورة الصبر، وان الصبر هو مفتاح الأمور العسيرة، وان الفوز للصابرين ، ليس الا رد فعل على عدم تميز العرب الجاهلين بالصبر. وهي ملاحظة دقيقة من حيث قيمتها الاجتما ـ سياسية. بمعنى أن الافغاني أراد أن يثير من خلال ذلك حفيظة الفعالية الكامنة في الذات العربية الاسلامية . أي أنه أراد التعبير عما يمكن دعوته بالهمة الشرقية واستثارتها في مواجهة الغرب المعتدي، باعتبار أن ما يميز الأخير ليس سوى صفات يمكن اكتسابها ، أو الصفات العملية المرتكزة الى الفعل الدؤوب والصبور. ولكن اذا كانت هذه المقارنة واشباهها ترتكز الى تمحيص مكونات القوى القائمة وراء «المسألة الشرقية» من أجل استثارة الهمة الشرقية، فإن مقارنة الغرب النصراني بالشرق ـــ المسلم، أدت في نتائجها الى صياغة الأسس الجديدة لما يمكن دعوته باسلام الشرق. ففي معرض مقارنته النصاري بالمسلمين،يشير الافغاني الى أن القائمين بالنصرانية يسخّرون الدين لأجل الدنيا، بينما العاملون بالاسلامية يسخّرون الدنيا لأجل الدين. والنصارى يحسنون أمر دنياهم وما تتطلبه مظاهر الحياة بينما لا يعمل المسلمون بأحكام الاسلام فيخسرون الدين والدنيا. والنصرانية تدعو للمسالمة وعدم التدخل في السياسة وترك أموال قيصر لقيصر وترك المنازعات الشخصية والقومية والدينية ، الا أن أعمالهم عكس ذلك. بمعنى لا تخضع لمباديء النصرانية وتعاليمها ولا التمسك بها بينما من يقرأ القرآن ويعرف تاريخه يدرك حقيقة دعوته لاستعمال القوة في الحق والجهاد. بينما نرى أعمال المسلمين على عكس ما يدعو القرآن اليه ، خاملة خنوعة غير متمسكة بما يدعو القرآن اليه من القول والعمل. فالنصارى تبدو هنا ، كما يقول الافغاني ، كما لو أنها تأخذ بالعهد القديم بينما المسلمون كما لو أنهم يأخذون بالعهد الجديد.

إن هذه المقارنة التي يوردها الافغاني تنصب كلها في اطار ابراز طبيعة الخلاف والتباين بين العالم الغربي ـ النصراني ـ والشرقي ـ الاسلامي، من أجل استنهاض همة المسلمين في عالم التحدي الجديد. الا أنه لا يضع هذه القضية في اطار المواجهة المباشرة بقدر ما أنه أراد أن يكشف من خلالها واقع التخلف الشرقي ـ الاسلامي وعوامل نهضته المكنة. فقد كانت نظراته في أعماقها مواجهة تاريخية ـ فكرية ـ سياسية ـــ ثقافية للذات أكثر مما هي مقارنة غربية ـ شرقية أو نصرانية ـ اسلامية. الا أنها مهدت الطريق أمام صياغة جديدة للشرقية الاسلامية في مواجهة ذاتها أكثر مما في مواجهة الغرب. ومن هنا مأثرتها الفكرية العميقة. لقد أراد الافغاني البحث عن سبب تطور الغرب الأوروبي فوجده في خروجه من نصرانيته. غير أنه لم يبحث في ذلك عن نقص في النصرانية، بقدر ما أنه صور الواقع بما في ذلك في نتائجه ، التي يمكن أن تعارض منطلقاته الاسلامية ذاتها. فهو يؤكد على أن تطور الغرب ونهوضه ليس نتاجا لالتزامه بالنصرانية والدين. على العكس، ولم ير في ذلك الخروج من الدين فضيلة بقدر ما أنه وجد في نموذجه الأوروبي شيئا ـ ما طبيعيا ولحد ما ضروريا باعتباره رجوعا للذات ومصادرها الأولى. ولهذا اعتقد بأن سبب صعود النصارى الأوروبيين يقوم في استعادتهم لعاداتهم وتقاليدهم القديمة. أي تقاليد ما قبل النصرانية (اليونانية الرومية). اذ لم تكن النصرانية بالنسبة لهم، حسب تصور الأفغاني، الا كالوشي والطراز على الظاهر. بمعنى أن رجوعهم الى مصادرهم الذاتية (اليونانية ـ الرومية) هو الذي أدى الى نجاحهم. وهي المقدمة التي حاول من خلالها بناء استنتاجه المماثل والقائل بأن الرجوع الى مصادر المسلمين الأولى ، هو الذي يشكل أساس نهضتهم الحية وان مصادر قوة المسلمين وتقدمهم وازدهارهم هو الاسلام لأنه لا تاريخ لديهم سواه.

لكن اذا كانت هذه الفكرة هي النتيجة التي يفترضها تطور منطق الموازاة بين الشرق والغرب والنصرانية والاسلام ، فإن أساسها الذاتي يقوم في الكيفية التي انكسر بها وعي ضرورة النهوض في مواجهة الغرب بالاستناد الى الأصالة والارتباط الوجداني العميق بالتراث الخاص. انها تستند الى ادراك عميق بأنه لا يمكن للثقافة والحضارة أن يتطورا بسلامة دون الاستناد الى قواهما الخاصة. فهما يشبهان الكائن الحي. بمعنى أن وضعهما في قالب غريب سوف يؤدي بالضرورة اما الى تشويههما أو موتهما الطبيعي. فإذا كان التطور الأوروبي يستند في احدى مقدماته الأولية الكبرى الى حركة النهضة واعادة الاهتمام بالقضايا الدنيوية عند شعرائه الكبار أمثال دانتي وبوكاشيو وبترارك ، فإن الثقافة الاسلامية مليئة بمئات الشعراء العظام الدنيويين . واذا كانت النزعة الانسانية تمثل اعادة الاعتبار للانسان من خلال انتزاعه عن سيطرة الكنيسة ، فإن العالم الاسلامي لم يعان من عقدة مؤسسة كهذه. أما الاصلاح الديني فلم يكن بامكانه أن يكون لوثريا أو كالفنيا. والقضية هنا ليست فقط في ان الاسلام لا يعرف كنيسة أو كيانا ما مقدسا وسيطا بين الله والانسان، بل ولأنه امتلك تقاليده العريقة في تباين فرقه ومذاهبه وحق الاجتهاد فيه. ولهذا فإن الاصلاح كان يستلزم أولا وقبل كل شيء ازاحة ثقل الانحطاط الثقافي والاستبدادية الشرقية (التركية ـ العثمانية) الجاثمة على عقل وضمير العالم الاسلامي من خلال الرجوع الى ما دعاه الأفغاني باسلام الحق والحقيقة.

وعند هذا الحد يكون الافغاني قد مثل الحركة الواقعية في انتقال عناصر «الشرقية الاسلامية» الى صياغة المباديء الجديدة لاسلام الشرق أو اسلام الدعوة الجديدة أو الاسلام السياسي.

وليس من قبيل الصدفة أن يوجه المفكرون الكبار للحركة الاسلامية السياسية جل اهتمامهم من أجل اقامة البديل السياسي كمقدمة ضرورية للتطور الثقافي. فقد كان نشاط الافغاني الناضج هو نشاط الاسلام السياسي. وكتابات الكواكبي هي مناهضة للاستبداد وبديله الاسلامي. بصيغة أخرى، اننا نقف أمام العناصر الجديدة التي شكلت أساس ومنطلق البناء اللاحق لاسلام الشرق في تجلياته العديدة. أي ظهور الاسلام وبروزه كقوة سياسية ـ ثقافية مستقلة تأخذ على عاتقها مهمة بناء الكيان الشرقي على أسس اسلامية. ولعل الحركات الاسلامية الكبرى وبالأخص حركة الأخوان المسلمين هي أحد التيارات الفعالة الأولى في هذا الاتجاه.

فإذا كانت كتابات حسن البنا الأولى تتضمن بصورة مغوشة وعامة وحدة الشرقي ـ الاسلامي في تكرارها الدائم لعبارة «نحن الشرقيين» و«الشعوب الشرقية» والتي تطابق في مضمونها «نحن المسلمين» و«الشعوب المسلمة» فإنه يؤكد لاحقا على أن الانتماء الاسلامي الحق لا يمكن حصره في اطار الوطنية والقومية. فالشعوب الشرقية، حسب نظر حسن البنا، هي شعوب مسلمة وان ما في الاسلام أرقى وأزكى لها. وقد كانت هذه الآراء في اتجاهيتها العامة تنصب في اتجاه المعارضة لقوة الغرب المفروضة على عالم الاسلام أو كما دعاها حسن البنا في عبارة إساءة الغرب للشعوب المسلمة والنيل من عزتها وكرامتها وتراثها. ولهذا صاغ مهمة التخلص مما اسماه بـ«النير الغربي» الذي فرض عليها فرضا، غير أن هذه المهمة لم تكن رد فعل مباشر لعوامل القوة، رغم انها تتضمنها بصورة مبطنة. فقد جرت محاولة وضع البديل لعلاقة الشرق (المسلم) بالغرب (النصراني) من خلال صياغة صورة مقارنة لهما في ميادين متنافرة ظاهريا، ولكنها مترابطة في هاجسها «القومي». فعندما يقارن ما يدعوه بالأوروبي والمسلم، فإنه يشير الى أن الأوروبي يسعى للحرية الوطنية وحدودها الجغرافية، أما المسلم فإن في عنقه أمانة هي هداية البشر بنور الاسلام. وان الأوروبي يسعى للسيطرة المادية، بينما المسلم يسعى لرفع نور الاسلام لا ابتغاء جاه ولا سلطان. والأوروبي يدعو للعمل من أجل استعباد الغير، بينما يدعو المسلم ويعمل للخضوع لله. وان الأوروبي يدعو للعزة القومية وفضيلتها بينما يدعو المسلم لوطن اسلامي على بقاع الأرض. فالقومية بالنسبة للأوروبي مثل أعلى بينما هي للمسلم وهم.ان هذه المقارنة تعكس دون شك، فعالية العنصر السياسي وقوته القائم فيها. بمعنى أنها ليست نتاجا لهوس المقارنة، وهي شأن ما في آراء الأفغاني، تعكس شموخا معنويا في تجاوز الضعف والوهن الاسلامي الواقعي. ولكنها اذا كانت في آراء الأفغاني تعكس توجها عمليا أقرب الى العقلانية القومية في انتمائيتها الأصيلة كمشروع مثالي لحد ـ ما، فإن حدودها الاسلامية الصارمة في آراء البنا تعكس رؤية مغايرة هي أقرب الى السلفية اللاعقلانية، رغم حوافزها الصارمة في استعادة عزة وهيبة الشعوب المسلمة. وهي نظرة لا تخلو في نفسيتها من أممية الاسلام، الا أنها تعبر في واقعيتها التاريخية عن عدم اكتمال الوعي الاجتما ـ سياسي بأهمية القومية المعاصرة. أي أنه جرى تغليب الديني على السياسي في النظر الى ظاهرة اختلاف الناس في الأقوام والأمم في فهمها الاسلام في يوم ما، أو كما هي مسطرة في القرآن نفسه. بمعنى أنه جرى النظر الى الفرقة القومية بمنظار الوحدانية اللاهوتية. وهي أمور من الصعب التوفيق بينها في مضمار السياسة والتاريخ، لأنها من عوالم مختلفة. وليس الا السلفية اللاعقلانية هي التي بامكانها ابتداع مثل الوحدة الممكنة في مخيلتها على أنها البديل الأفضل لما هو موجود. وبهذا كانت دعوة البنا هي محاولة لخلق القوة الجديدة لعالم الاسلام في مواجهة «الغرب الملحد». وهي الحوافز التي نعثر عليها فيما وراء هذه المقارنة المباشرة. فقد طالب البنا باستكمال هذه المقارنة من خلال رفع خلاف الشرق والغرب الى ذروته القصوى. وذلك بتطبيق ما يمكن دعوته بالبديل النوعي لهذه العلاقة. أي السعي لبلوغ سيطرة الاسلام والمسلمين لا الغرب. وذلك تجسيدا لما دعاه البنا بمدنية الاسلام لا مدنية المادة. وهي المدنية التي يتحول بها المسلمون الى أوصياء على البشرية بالقرآن، لأنه كتاب الخضوع لله لا للقوة الغاشمة. ولم يجد البنا في ذلك سوى التجلي الضروري للدورة التي يفصح التاريخ عنها باعتبارها شرطا لازما لوجوده واستمراره الحق. وقد كتب بهذا الصدد قائلا: «كانت قيادة الدنيا في وقت ما شرقية ثم صارت بعد ظهور اليونان والرومان غربية. ثم نقلتها النبوات الموسوية والعيسوية والمحمدية الى الشرق مرة ثانية. ثم غفا الشرق. ثم نهض الغرب نهضته الحديثة. وها هو الغرب يظلم ويجور ويطغى ويتخبط. فلم يبق الا أن تمتد به يد شرقية قوية يظلها لواء الحق وتخفق على رأسها راية القرآن».

واذا كانت هذه النظرات تعكس في ملامحها وسيكولوجيتها حوافز المواجهة أوالتحدي، فإنها تعبر في موضوعيتها السياسية والثقافية عن نزوع الاسلام للتعبير عن مصالح الشرق. أي تحوله واتخاذه صيغة «اسلام الشرق». فقد أخذ هذا الاسلام يتحول الى المقدمة الايديولوجية والملاذ الضروري لأحد بدائل الانبعاث الحضاري لعالم الاسلام. أي أنه تحول الى «مشكاة» المواجهة الثقافية للغرب من خلال اسهامه في استثارة وبلورة معالم واتجاهية الحركات الاجتما ـ سياسية الاسلامية في صياغاتها المتعددة لبعث «اسلام الحق». مما أعطى للاسلام أهمية استثنائية في الوعي السياسي لحركاته المعاصرة ككل. لقد أدى كل ذلك الى بلورة المقدمات الخفية لما يمكن دعوته بالمركزية الاسلامية في الوعي الاجتما ـ سياسي والثقافي العربي.



رواية التبر

رأس مال الصحراء الرمزي

سعيد الغانمي *

يقول المفكر الفرنسي كلود ليفي ـ شتراوس: «أن وجود الأشياء المقدسة في أماكنها هو ما يجعل منها مقدسة، لأنها لو انتزعت من أماكنها، حتى لو فكريا، لتدمر نظام العالم بكامله. لذلك فالأشياء المقدسة تسهم في ابقاء العالم على نظامه، باحتلالها المواضع التي وضعت فيها»[١].

هل للمقدس قيمة مطلقة في ذاته لدى المجتمعات كلها وفي الأزمنة جميعا؟ وهل يمكن له أن يوجد بلا مدنس؟ وهل هو رأس مال رمزي أم اقتصادي؟ وكيف يمكن للمقدس أن يترجم الى عمل سردي؟

يعيش المجتمع الصحراوي بطبيعته على تجربة الحدود القصوى. فهو مجتمع موجود في مكان منبسط، وفي زمان دائري يعيد انتاج نفسه باستمرار، ومن هنا فهذا المجتمع مشغول بالدفاع عن نفسه أمام تحقيق الحاجات الضرورية الملحة المتمثلة في الحياة والقوت، ولا وقت له للانشغال بما يتعدى الحاجات الضرورية الى الحاجات الكمالية. أي تغيير في حاجاته وتجاوز لها باتجاه الكمالي يعني تغيير تركيبته وبنيته بكاملها، يعني تهديد وجوده كمجتمع صحراوي[٢].. وتتمثل أقصى حالات الرفاه والكمال في العثور على الذهب. ان استعمال الذهب في الصحراء يعني القضاء عليها كصحراء، وتهديدها بوجود «مصرف» فيها هو أعلى صور الحضارة والعمران. ولا خيار أمامها إلا أن تطرد الذهب من الاستعمال، حاكمة عليه بالدناسة، ومحيطة قيمها الرمزية المقابلة له بالقداسة. فاذا كان الذهب رأس مال المجتمع المدني، فإن القداسة هي رأس مال المجتمع الصحراوي. وهذا بالضبط هو موضوع رواية «التبر»[٣] للروائي العربي الليبي ابراهيم الكوني.

لكي يشفى الأبلق، جمل أوخيد الفريد الذي تآخى معه، من الجرب الذي أصيب به نتيجة غاراته على احدى النياق، ينصحه الشيخ موسى بأن يطعمه من نبتة «أسيار» الخرافية. تنجح المحاولة، لكن نجاحها لا يكتمل إلا بخصاء الأبلق. وحين يفكر أوخيد بالاقتران من امرأة غريبة عن قبيلته، يطرده أبوه. فينزل الى الواحة. هناك تدهم المجاعة أهل الواحة، فيضطر أوخيد الى رهن الأبلق عند قريب زوجته ليتمكن من توفير لقمة الكفاف لزوجته وطفله. لكن الجمل لا يحتمل، ويكرر محاولة الهرب والرجوع اليه. ويشترط عليه «دودو» لكي يعيد له الأبلق، أن يطلق زوجته ويتزوجها هو. في البداية يرفض، لكنه لا يتأخر كثيرا في القبول. يصر عليه «دودو» بقبول حفنة من التبر. فيشيع انه

★ كاتب وناقد من العراق.

باع زوجته وابنه مقابل الذهب. وحين تصل الاشاعة إليه في معتزله، يهبط الى الواحة، في يوم عرس «دودو» من زوجته، ويجده يستحم في البئر. يقتله وينثر عليه التبر الذي أعطاه اياه. وكان عليه أن يفارق الجمل لينجو من أتباع «دودو» الذين بدأوا بمطاردته. يهرع الى الجبل، يحتمي به ، لكن الغرباء أقدر على اخراجه منه بتعذيب الأبلق. ينزل لهم، فيقتلونه بربطه بين جملين يسيران بطريقين متعاكسين.

سنحاول في الصفحات الآتية أن نتفحص صياغة وجهة النظر في الرواية، ثم نتلمس المفاصل الأساسية فيها، أي أننا سننتقل من التحليل الى التأويل.

صياغة وجهة النظر

أول عمل منهجي اهتم بوجهة النظر في الرواية هو كتاب «صنعة الرواية» [٤] لبيرسي لوبوك، الذي استخلص من دراسته لأعمال هنري جيمز «انه وجهة النظر هي التي تتحكم بقضية المنهج الدقيقة، أي قضية وضع الراوي من القصة، فهو يرويها كما يراها «هو» في المقام الأول، ويجلس القاريء في مواجهة الراوي ليستمع». وحين درس الناقد الروسي بوريس أوسبنسكي قضية وجهة النظر، وجد أن هناك مداخل كثيرة لها، لأنها تتعلق بالنظرة «التي يتبناها المؤلف حين يقيم ويدرك آيديولوجيا العالم الذي يصفه، وقد تكون وجهة النظر هذه خفية أو معترفا بها صراحة، قد تنتمي للمؤلف، أو تكون النظام المعياري للراوي بوصفه شخصية مستقلة عن المؤلف» [٥]. ويختار أوسبنسكي أن يقسم وجهة النظر الى مستويات أربعة هي: وجهة النظر على المستوى الايديولوجي، ووجهة النظر على المستوى التعبيري، ووجهة النظر على المستوى الزماني ـ المكاني، ووجهة النظر على المستوى النفسي. بينما يرى ناقد آخر، جامعا بين تصور أوسبنسكي وجيرار جينيت أن وجهة النظر تتعلق بالتبئير، أي علاقة الكلام بالفكر وتمثيله لدى الراوي [٦]. ويستند هذا التصور الى تمييز جيرار جينيت بين الرؤية والصوت. «فبينما تتعلق الرؤية بالعين وبالنفس اللتين تخبران العالم التخييلي، فان الصوت هو الصياغة على المستوى التعبيري اللغوي، فقد يرى الراوي بعين الشخصية، ولكنه يقوم بعملية القص ونقل المادة القصصية فينشأ القص الذاتي» [٧].

سنحتاج هذا التمييز بين «الصوت» و«الرؤية» في وجهة النظر لمعرفة من يروي الأحداث. بالطبع هناك الروائي، الذي نشعر بوجوده خارج الرواية في المفتتحات وعلى الهامش، ليشرح لنا نحن القراء ما يعنيه الراوي بكلمة أو فكرة. هكذا يشرح لنا *معاني الكلمات الغامضة بعد أن يذيلها* بعلامة نجمة(*) من مثل : البرزخ ـ آسيار ـ آير ـ سدرة المنتهي ـ الترفاس ـ التيجانية ـ ايموهاغ ـ بلاد السحرة ـ تاينت ..الخ. إضافة الى بعض الأفكار والعادات لدى القبائل في الصحراء الليبية، ومن الواضح أن جميع هذه الهوامش تنتمي للروائي، الذي يعرف جهلنا بها، لا للراوي المتشبع بها لا شعوريا، وإلا لكان مؤرخا ومتخصصا بالانثروبولوجيا الثقافية، وهذا شيء يقع خارج اهتمامه دون شك.

الروائي شخصية فعلية، أما الراوي فشخصية سردية لا وجود لها إلا في الرواية. في البداية يشعر القاريء بأن الأحداث تصله بعد أن تمر بعدسة أوخيد، أي أن الأحداث تصله كما يراها أوخيد. لكن استعمال ضمير الغائب، لا المتكلم، يدل على شيء آخر. واذا استعدنا التمييز السابق بين الصوت والرؤية، قلنا انها تصلنا برؤية أوخيد، ولكن بكلام الراوي. اذن ضمير الغائب هنا يشير الى لغة الراوي ومنظور البطل. حين يرصد أوخيد ، مثلا ، جمله يكون الوصف خارجيا. انه يلاحظ بعينيه ما يطرأ عليه من تغيرات:

«اختفت البقع البديعة من الجسد الرمادي. اختفت النظرة الزكية في العينين الساحرتين . القوام الرشيق المشوق تحول الى هيكل أسود مترهل مبقع بالظلمة. خيال شاحب وبائس. لكائن آخر. سبحان الله كيف يصنع المرض من المخلوقات كائنات أخرى مختلفة. المرض يصنع ذلك مع الناس أيضا. المرض الطويل يفعل ذلك» (ص ٢٥).

المتكلم هنا هو الراوي ، ولكن الأفكار لاوخيد. وهذا شيء سيحافظ عليه الراوي، ولن يخرقه الا في حالتين:

الأولى، هي المعلومات التي يجهلها أوخيد نفسه، والثانية هي حالات فقدان الوعي التي سيتعرض لها أوخيد، ليكون الابلق بديله، وهو دون شك حيوان «أعجم».

فيما يخص المعلومات التي لم يكن أوخيد يعلم بها ويذكرها الراوي ، نقرأ على سبيل المثال المقطع الآتي:

«سافر الى الحمادة الغربية. توجه الى النصب الوثني القديم القائم بين الجبلين. ولم يكن يعلم أنه لو تأخر في سفره أياما أخرى لنجح الوالد في قتل الحيوان المريض. الأب كان يخطط لانهاء الألم بإطلاقه رصاصة على رأس المهري الأجرب» (ص٢٧).

يتزاوج في هذا المقطع منظوران : منظور لمراقبة أوخيد ومرافقته في سفره الى النصب الوثني، ومنظور آخر يعلم دخيلة الوالد في مكان آخر، وما يخطط للقيام به في زمان آخر في الجملتين الأوليين يصف الراوي أوخيد من الخارج، وفي الجمل التالية لهما يستبطن وعي أبيه من الداخل ، وهذا شيء يجهله أوخيد نفسه بدلالة العبارة «لم يكن يعلم..»، الراوي

اذن يستطيع التنقل من منظور الى آخر في كل مرة، ولذلك ، فهو في مثل هذه المقاطع الراوي التقليدي العليم الذي يظهر في الأعمال الكلاسيكية. غير أن أوخيد ليس الشخصية الرئيسية الوحيدة، بل هناك الابلق . وهو حيوان أعجم لا يتكلم ، فكيف يكون له صوت؟ الكلمة الوحيدة التي يتقنها الحيوان هي «أو ـ ع ـ ع ـ ع..»، وهي كلمة بلا لغة ، وصوت لا معنى له ، لكنها قادرة على إيصال معاني اللغة كلها:

«يمضغ الرسن في عدوه السعيد : أو ـ ع ـ ع ـ ع ..» (ص١٤).

«يجيبه في ندم : أو ـ ع ـ ع ـ ع ..» (ص ٢٢).

« في بعض الأحيان يشتكي في بؤس : أو ـ ع ـ ع ـ ع ..» (ص٢٦).

«بلع اللقمة ورفض الاقتراح : آع ـ ع ـ ع ..» (ص ٩١).

«لحظتها سمع العواء الأليم : آ ـ آ ـ آ ـ ع ـ ع ـ ع» (ص١١١).

«مر زمن قبل أن يسمع استغاثته : آ ـ آ ـ آ ـ ع ـ ع ـ ع..» (ص١٥٧).

«عادت الاستغاثة تشق سكون الصحراء: آ ـ آ ـ آ ـ ع ـ ع ـ ع» (ص١٥٨).

هكذا تكتسب هذه الكلمة اليتيمة التي لا معنى لها في كل مرة معنى جديدا، فهي شكوى وقبول واحتجاج وندم واستغاثة ..الخ. الاتصال هنا ليس من خلال اللغة، بل من خلال استبطان «وعي» الحيوان. صحيح أنه حيوان أخرس لا صوت له :«شهور وهو يتألم. ليس عدلا أن يتعذب وحده طوال هذا الزمان. هو أخرس. لا يشكو. ولكنه يفهم. يتألم . ألمه فظيع. والا لما صرخ» (ص ٣٦) . الابلق في رأي أوخيد أخرس ولكنه عاقل، بلا صوت ولكنه ذو رؤية. وبنوع من الرؤية الصوفية أو المشاركة الاحيائية يتاح للراوي أن يستغل هذا «التماهي» بين أوخيد وحيوانه الأخرس ، ليترجم هذه الكلمة اللالغوية الى لغة يعيره فيها منظوره.

وبعد أن يتناول الابلق عشبة «أسيار» ويمضغها سيمر البطلان بتجربة فريدة من نوعها. سيجن الجمل ويقطع الأودية والوهاد والوديان، ويتعلق به أوخيد مستميتا حتى لا يضيعه، مما يؤدي به الى حالات متكررة من فقدان الوعي. في هذه التجربة سيمر الجمل أولا بموت رمزي وفقدان للوعي، في حين يبقى أوخيد محتفظا بوعيه. وبعد ذلك مباشرة حين يصحو الجمل ويسترد وعيه أو «عقله»، يأتي دور أوخيد ليغيب عن الوعي. يوجد اذن تناوب واضح في فقدان الوعي، يفقد الجمل وعيه بينما يظل أوخيد صاحيا، ثم يغيب أوخيد عن الوعي حين يصحو الجمل. كلاهما اذن بحاجة الى الآخر أوخيد بحاجة الى الابلق ليحتفظ برؤيته، والابلق بحاجة الى أوخيد ليعيره صوته. ولأن الراوي يعرف أن الجمل أخرس، فإنه يريد أن يبقى على وعي أوخيد مهما كان الثمن:

«استرد وعيه ، فحرك رجليه ...» (ص٤٠).

«نام كأنه فقد الوعي . برغم أنه يعرف الآن انه لم يفقد الوعي» (ص ٤٥).

«غابت عيناه في الأفق الأبدي..» (ص ٤٧).

«وجد نفسه في برزخ بين الوعي والغياب ..» (ص ٢٩).

في كل هذه الأمثلة يصر الراوي على إبقاء أوخيد محتفظا بوعيه، حتى لا ينقطع السرد. ففي فترات فقدان الوعي المتناوبة بينهما إما أن يسكت البطلان في وقت واحد، فينقطع السرد ، أو يظل أحدهما صاحيا ليتبنى صوت الآخر ورؤيته للأحداث . ولا يوجد خيار آخر. وبما أن الجمل أخرس وبلا صوت، فهو بحاجة الى وعي أوخيد، لأنه يستطيع أن ينوب عنه في سرد الأحداث . ولعل مما له دلالة في هذا السياق أن أغلب فصول الرواية الخاصة بسرد وقائع هذه التجربة تنتهي بالظلمات التي تستولي على المشهد وهي كناية ترمز الى غياب أوخيد، عن الوعي، غير أنه غياب مبرر ، لأنه يأتي في آخر الفصل ، وعند انقطاع الكلام. هذه الموازنة الدقيقة بين الصوت والرؤية ، عند الجمل والانسان ، تجعل «التبر» واحدة من أهم الروايات العربية التي يتحول فيها الجمل الى شخصية «انسانية» قادرة على الاتصال والتوصيل بلا لغة.

اقتصاد النذور

يتقدم الانسان لاله وثني قديم، أو ولي ميت بنذر في حالة تحقق أمل معين. ماذا يفيد النذر للمنذور له؟ تتضمن فكرة النذر اقتصادا رمزيا من نوع خاص، فالناذر يتنازل عن قسط من رأس ماله المادي مقابل تحقيق أمنية أو رجاء يرى أن للمنذور له دخلا في تحقيقه. طبعا حين يكون الناذر مسلما ، والمنذور له وثنا ، فهناك تناقض. لعل الوظيفة التي يؤديها النذر واحدة، لكن هناك تناقضا عقائديا. ما يعنينا هنا أن النذر يؤدي وظيفة خاصة في اقتصاد الصحراء الرمزي، وهي وظيفة تحقيق التكافل العائلي. الاله الوثني القديم يضمن الشعور بالحماية والأمان لأفراد المؤمنين به، ويجمعهم في إطار عائلة واحدة، هو اذن «أب» رمزي لمجموعة «إخوة» أو «أبناء». النذور، من حيث هي اقتصاد مادي تتضمن نوعا من المقايضة: أعطيك كذا وتعطيني كذا، ولكنها، من حيث هي اقتصاد رمزي، تنازل من طرف عن قيمة مادية لطرف آخر مقابل تحقيق قيمة رمزية. وحتى لا يشعر الطرفان بنفاذ الاقتصاد المادي في هذه المقايضة

المسكوت عنهـا، لابد مـن فترة زمنية تمتـد بين الفعلين [٨]. ينبغي أن يشعر الناذر بـأنه يقدم نذره لأنه يؤمـن بالمنذور له، وليس طمعا بمنفعـة عاجلة، وينبغي بالمقابـل للمنذور له أن يطمئن الناذر بأنه مقبول في عائلة أبنائه المرضي عنهم. أما اذا حقق المنـذور له طلب الناذر، وحنـث الناذر بالوعـد، فان الأول لن يسكت . بالطبع ليس في مستطاع إله وثني قديم أن يفعل لمسلم شيئا خارج حـدود الاقتصاد الرمزي. ولا خيار له سوى اخراجه من نطاق العائلة التي قبله فيها.

لم يكن أوخيد ليعرف انه ينذر لـلالهة القديمة «تانيت» كان يتصـورها وليـا من أولياء الصحـراء القدامـى:«يا ولي الصحراء إلـه الأولين . أنذر لك جملا سمينا ، سليـم الجسم والعقل. إشـف أبلقي مـن المرض الخبيث واحمه مـن جنون آسيار. أنـت السميع. أنت العليـم» (ص٣٠). وكان يجب أن ينفذ الوعد فينحر الجمل الذي نذره بعد شفاء الأبلق. وفعلا استعد للأمر ، وأعد جملا انتظـر ان يكبر ليليق بتنفيذ النذر. لكن لقـاءه بأيور التي ستصير زوجتـه يلهيه عنه. وخـلافا للـوعد الـذي قطعه على نفسـه، ينحره في حفلـة العرس. ثـم ينساه تماما بـرغم أن الاله القديم حاول تـذكيره عدة مرات حتى حلت المجاعة ، فاستحال عليه تنفيذ النذر نهائيا.

ومن المفـارقة أن يتزامـن هذا الحنـث مع تنكر العـائلة الفعلية لـه. فقد طرده أبوه وتخلـت عنه القبيلة بعـد اقترانه بـ«ايور» . بعـث له أبوه قـائلا :«لا بارك الله لك فيهـا». فكر بالجواب المناسب لكن الشيخ موسى حذره : «تمهل . لا كما يجيـب الاب ، يجاب». الأب يفكـر بـزعامـة القبيلـة. ولكـي يحتفظ نسلـه بالـزعامـة، يجب أن يتزوج أوخيـد من ابنـة عمته، الـدميمة، اذ مـازال النسب في الطـوارق يتصل بجهـة الام. هذا النسب العائلي الموعود غير مقبـول من لون أوخيد. وحين يخالف أمـر الأب، تكون العقوبـة المتوقعة الطـرد.مما يعني تنكر العائلة له ورفضها اياه.

اذن ، فاقتران أوخيـد بأيـور تسبب لـه بفقدان أبـوين : رمزي وفعلي ، وعائلتين ، رمـزية وفعلية، الأب الرمـزي هو الالهة «تانيـت» التي ظل يتصورهـا إلها مذكرا حتـى يفوت الأوان. والأب الفعلي والده الذي تحدر من لحمــه ودمه. كان رد فعـل الوالـد الأب الفعلي، مباشرا وفـوريا. في حين أمهلـه الأب الـرمزي مـدة طويلـة ، حتـى بعد مـوت الأب الفعلي في مواجهة الغزاة الايطاليين. كان فقـدانه العائلة الفعلية أسرع بكثير من فقـدانه العـائلة الـرمزيـة. لقد فقـد النسب الفعلي مقابل الاحتفاظ بالنسب الرمزي الذي يضمنه له الابلق أخا، والاله أبا.

كـلا الأبويـن ذو سلطـة. الأب الـرمز إلـه.والأب الفعلي زعيم. ومـن الطبيعي أن تكـون عقوبـة ذي السلطة عقـوبة قـاسية. في مـدرسـة التحليل النفسي، تتمثـل أقسـى عقوبـة يوجههـا الأب للابـن في «الخصاء». وقـد كان كـلا الأبويـن متفقا على هذه العقوبة.

حين يحنث أوخيد بتحقيق النذر يطالبه الاله الوثني عدة مرات بـه ، عن طريق أحـلام العرافة. وحين لا يحقـق وعده يضطر الالـه أيضا الى التخلي عنـه، مثل الاب الفعلي سـابقا. هكـذا يتحد الاب الـرمـزي والأب الفعلي على معـاقبة، الالـه الـوثني وزعيـم العشيرة. وبذلـك خـرج أوخيد عـن دائرتي النسب الفعلية والرمزية معا.

هنا أيضـا نلاحظ تبادل أدوار. فـالأب الرمزي يعـاقبه بخصـاء فعلي، هو الـذي ألحقـه بـالابلق حين أخبره الشيـخ موسـى بضرورة خصائه حتى يكتمل شفـاؤه في حين تكون عقـوبـة الأب الفعلي خصـاء رمـزيـا، يضطـر بمقتضـاه الى التنازل عـن زوجته، لكي يتزوجهـا قريبها «دودو»، مقـابل استرجـاع الابلق مـن الرهـن الاب الـرمزي خصـاؤه فعلي. والأب الفعلي خصــاؤه رمـزي.لكــن الفعلين متفقــان على «خصاء» أوخيد. من الناحية الـواقعية، لقد جاء الرفضان في ذروة الأزمة. فحين اضطـر الى أكل نعـاله جـوعا، كـان الاله الوثني يطالبه بتنفيـذ النذر. وحين كان في منتهى الحاجة الى حماية قبيلته ، حتى لا يقتله أقارب «دودو» الطامعون بإرثه، تنكرت له القبيلة . الاله والأب ــ أو لعل الأصح: الاله ــ الاب، فهما واحـد في استجـابتهما – متفقـان على هــذه العقـوبـة القاسية.

صيدلية الصحراء

لكي يشرح لنا الروائي معنى كلمة «آسيار» فإنه يتدخل في الهامش ليعطينـا النص الآتي :«آسيـار : يعتقد انـه بقايـا السلفيوم. وهو نبـات اسطوري يعطي طاقة هـائلة. انقرض مـن ليبيا في القـرن الثـالث قبـل الميـلاد. ويجمع المؤرخـون القـدماء انـه كان دواء سحـريـا لكل الأمـراض المعروفـة في العالم القديـم. وكان ملوك ليبيا القدمـاء يصدرونه الى مصر وما وراء البحار. ويعتقد الكثيرون أن فيه يكمن سر التحنيط اذ استخدمه الفراعنة لهذا الغرض» (ص٢٠).

واضـح أن هـذا النص لا يقـع في اهتمام الراوي ، بـل هو جزء مـن مفاتيح الـروائي التي يريـد أن يقدمها لنـا لنعرف دلالة هذه الكلمة في الرواية. وهـو تدخل لا يبدو بلا ضرورة. لن نعلق على مكان هذا التـدخل أو أهميته ، بل نمضي لفحص معنى السلفيوم.

كرس المؤرخ الفرنسي «فرانسوا شامو» فصلا من كتابه «الأغريـق في برقة» الصـادر عام ١٩٥٣للسلفيوم . ثـم عاد وكتب عنه بحثا آخر عام ١٩٨٥ [٩]. وهو ينقل عن المصادر

الاغريقية القديمة، وبخاصة الفصل الذي كتبه «بليني الأكبر» عن تاريخ ليبيا القديمة [١٠].

يقول شامو : «ان السلفيوم الذي يسمى في اللغة الاغريقية القديمة Silphion ، وفي اللغة اللاتينية Lserpicium، أو يشار إليه فيها تحت تسمية Leser (هل لهذه الكلمة اللاتينية علاقة بكلمة آسيار؟!) كان ينظر إليه في العصور القديمة على أنه نبات تنفرد به قورينائية. وكان لأمد طويل مصدر ثراء قوريني، التي كانت تقوم بتصديره بأغلى الأسعار الى أسواق البحر الأبيض المتوسط ، كما أنه الرمز المفضل للعملات النقدية لهذه المدينة خلال العصور القديمة» [١١]. وقد صحح شامو قراءة لوحة مرسومة على إناء اغريقي ، حيث وجد الملك اركسيلاوس ، حاكم قورينا أو برقة ، يشرف بنفسه على وزن السلفيوم والتحقق من مقاديره وخزنه.

الظاهر أن السلفيوم نبات من فصيلة البقدونس والكرفس، كانت القبائل الليبية تجنيه من مواطن نموه في أراضيها الداخلية، وتقدمه جزية للملوك الباطيين في برقة.

كانت للسلفيوم استعمالات مختلفة. يذكر أحد الشعراء الأطباء انه كان يستخدم ترياقا يشفي من آثار السموم، وتدل بعض التعبيرات في اللغة الاغريقية على انه كان يعتبر احد التوابل. ويحذر بليني الأكبر من الاستخدام المزدوج للسلفيوم ، فيقول : «كان من العادة ان يحفر حول جذور النبات، وانه لم يكن يفعل فعل المسهل مع الماشية، بل كان يشفيها ان مرضت، وإلا فانها تموت في الحال». ويزيد الوصف توضيحا فيقول :«يقدم استعمال السلفيوم بجلاء براهين مؤكدة على قوته الشافية. فهو عندما يتناول في شراب يبطل سموم الأسلحة والأفاعي..» وبعد استعراض جملة من فوائد السلفيوم، مثل تسهيل الولادة والطمث وتسهيل الهضم ومعالجة الأسنان والثآليل والجلد.. الخ، يحذر بليني الأكبر من عواقب سوء التقدير في خلط الكميات: «وعلى كل حال فانه يوجد في التركيب عادة خطر سوء التقدير» [١٢].

وقد عرف الأطباء العرب، كابن سينا وماسويه وابن البيطار، السلفيوم القوريني، وكانوا يسمونه الحلتيت، أو الانجدان، وهي كلمة مأخوذة عن تسميته اللاتينية Ferula Tingitana ، أي الحلتيت الطنجي. ويبدو أن بقايا السلفيوم لا تقتصر على آسيار في الصحراء الليبية، اذ ينقل د.خشيم عن الاستاذ عبدالله القويري بأنه سمع عن نبات لا يزال موجودا في الجبل الأخضر يسمى الدرياس (وهي تسمية واضح انها مشتقة من التسمية اللاتينية Magidaris) إذا أكلته الغنم في الصيف ولم تكن أكلته في الربيع ماتت في حينها. فإن أكلته في فصل الربيع وأطعمته صيفا لم يصبها شيء. ويقال للأغنام الطيبة «غنم مدريسة» ، أي أصابت من الدرياس [١٣].

إذن، تدل الأخبار المتبقية عن آسيار، أو السلفيوم، انه صيدلية صحراوية كاملة. ولا تعنينا حقيقة هذه الصيدلية تاريخيا أو علميا، بقدر ما تعنينا رمزيا واسطوريا. وكونه صيدلية صحراوية كاملة، يعني أنه متعدد الاستعمالات، لا للأمراض المتعددة وحسب، بل للمرض الواحد نفسه. ولعل أهل الصحراء يحذرون منه لهذا السبب ويصفونه بأنه «نبتة الجن». فآسيار ليس مجرد ترياق، بل هو ترياق وسم في الوقت نفسه، دواء وجنون ، قاتل وباعث، موت وميلاد ويصح عليه ما وصف به جاك ديريدا الفارماكون Pharmakon في «صيدلية افلاطون» : «الفارماكون هو في الوقت نفسه سم ودواء، خير وشر، ناقص وزائد.. الخ، لا هذا ولا ذاك، يعدي الواحد بالآخر بدون تصالح ولا اشباع ممكن. يسمم في الآن نفسه كل مقابلة ثنائية للدلالات أو للقيم، وهما تكملان بعضهما بعضا. وتضافان الواحدة للأخرى بلا نهاية» [١٤].السلفيوم أو الفارماكون أو آسيار سلسلة من التناقضات التي يؤدي كل منها الى الآخر ويمحوه، متاهة من الثنائيات المتقابلة التي يلغي بعضها بعضا ويؤكده في الوقت نفسه. وفيما بين الموت والميلاد، فيما بين الخير والشر، يوجد البرزخ» ذلك الوسيط الذي يستمده الروائي من ميراث ابن عربي الصوفي، حيث البرزخ وسيط يؤاخي بين نقيضين. البرزخ هو الظلمات الغائمة فيما بين الوجود والعدم، فيما بين الموت والحياة، فيما بين الغياب والحضور، ذلك الفاصل الخفي الذي يرضي خصمين متنازعين يكمل كل منهما الآخر.

هناك اذن رحلة قوامها الانتقال في الاسطورة ، تبدأ بالدخول في أرض الجن، أهل الخفاء، وتناول النبتة الخرافية وثمن هذه الرحلة الجنون، أي الخفاء بمعناه الصوفي ، برزخا للاختفاء بين الحياة والموت، يجمع بين يديه النقائض كلها، فينظر باحدى عينيه الى الشيء وبالأخرى الى نقيضه ، ترضية وتصالحا بين الاحتمالات المتضاربة. لينتهي الى ماذا؟ الى الميلاد الجديد والبعث، أي الى أن يكون جنينا. الى أن يخرج من رحم أمه مثلما يخرج الجنين. ويمكننا أن نوضح هذه الرحلة بالترسيمة الآتية:

الجن ◁———◁ الجنون ◁———◁ الجنين

وهذا ما توضحه الفقرة التالية:

تناوب الموت والميلاد

بعد أن يتناول الأبلق من عشبة الجنون الخرافية، كان

من الضروري أن تلجأ الرواية الى لعبة التناوب بين الأبلق وأوخيد. حين يفقد أحدهما الوعي، فيجب أن يظل الآخر منتبها، ليروي لنا الأحداث، أو في الأقل لتصلنا الأحداث من خلال رؤيته. هما اثنان في الجسد ولكنهما واحد في الروح، والروح التي توجد في جسدين لها فرصة أكبر في النجاة، فهي توزع موتها بالتناوب بين الجسدين. اذا مات أحدهما عاشت في الآخر، حتى اذا عادت الحياة له تركت الآخر للموت. والحقيقة أن أوخيد لم يشعر بتآخي الروح وحسب مع الأبلق، بل انه كثيرا ما يشعر بالالتحام معه جسديا أيضا. في آخر الرواية، مثلا، يفكر بأنه لم يرهن الجمل، بل رهن رأسه: «لقد جرب ما معنى أن يرهن المرء رأسه للانسان» (ص ١٥١).

لكن التناوب لا يقتصر على موت وحياة البطلين، بل هو كثيرا ما يفاجيء البطلين بتناوب ما يحتاجانه. فحيثما يحتاجان الى زوج من الأشياء يفاجآن بحضور أحدهما وغياب الآخر. وهذا ما يدعونا الى القول بوجود «ثنائية ناقصة»، ثنائية يغيب أحد طرفيها اذا ظهر الآخر. وهي ثنائية الحضور والغياب التي لا يتردد الراوي نفسه بالتصريح بها في كثير من الحالات:

«اذا لم يصب الحيوان الخبل لن يطمع في شفاء. اذا لم يذهب العقل لن ترى العافية» (ص ٣٤).

«اذا حضر الشيء غاب نقيضه» (ص ٤٤).

«اذا وجدت البئر غابت الدلو، واذا وجدت الدلو فلا تطمع في البئر» (ص ٥٠).

مفعول آسيار رهيب. لكي يحظى الجمل بالشفاء فينبغي ان يمر بالجنون، أي بالخفاء، بمعناه الحرفي كانتماء للجن، أهل الخفاء، وبمعناه المجازي كاختفاء عن الحياة. بموت الجمل مجازيا وهو ينطلق في عدوه المجنون، يمارس أسيار مفعوله كسم، كدواء قاتل. ويتم الايحاء بهذه الوظيفة السامة: «الحسد أقوى من السم في تعاليم العرافين. عين الحسود أفتك من السهم المسموم» (ص٣٧). في جسد الجمل طاقة لا قبل له بها، وألم لا تصطبر عليه حتى الوحوش. يندفع الحيوان بجنون أسطوري لا يستطيع ترويضه أوخيد. ويضطر حتى لا يفقده الى ربط جسده بذيله ولجامه. فيسحبه في مرتفعات ووديان ووهاد تقطعها الأشجار والرمال والصخور حتى يتمزق جسده. ولكنه يصر على عدم مفارقة الأبلق. يجب أن يبقيا معا. اذا ضاع أحدهما ضاع الآخر فموتهما معا يعني توقف السرد، لهذا يجب أن يظل أحدهما واعيا.

بعد موت الجمل الرمزي، يبدأ ميلاده الجديد. يبدأ مفعول آسيار كدواء شاف «الجلدة الجرباء سقطت في الطريق. الأبلق تحرر من جلدته كما يتحرر منها الثعبان» (ص ٤٤). الثعبان، سليل الأساطير القديمة، رمز الحياة المتجددة. وها هو الأبلق ثعبان ينزع جلده، ويستقبل الحياة بميلاد جديد. مر الجمل اذن بمرحلتي الموت والميلاد، الغياب والحضور والآن جاء دور أوخيد.

إذا كان موت الجمل وميلاده متعلقين بآسيار، فإن موت أوخيد وميلاده متعلقان بالعطش والماء. يختزن الجمل الماء ويستطيع احتمال هذه التجربة، أما أوخيد فقد استهلك قدرته على الصبر والاحتمال، لقد أنقذ الجمل، ولابد أن ينقذه الجمل الآن. لابد أن ينوب عنه اذا غاب أوخيد عن الوعي. لهذا يعانقه هامسا في أذنه «قطعنا نصف الشوط. اصبر. الآن سنقطع الجزء الباقي الأصعب بالنسبة إلي. أنا لا أحزن الماء مثلك. سفحت كل مائي في الطريق المجنون. الآن ستنقذني. سننطلق الى أقرب بئر في الأودية السفلية. اياك أن تردني الى الواحات، سأموت في بداية الطريق. ليس في جسمي قطرة ماء واحدة. أتفهم؟» (ص٤٦). يتمدد فوق ظهر البعير. وفي هذه اللحظة يشعر بالتماهي معه، أو كما تعبر الرواية، بالتآخي. كان كلاهما مضرجا بالدماء، فاختلط الدم بالدم: «شعر أن دمهما المتخثر اللزج يتمازج الآن ويختلط. هذا ما تسميه العجائز بالتآخي. عهد الأخوة. عهد الوفاء الأبدي. التحم الجسد بالجسد، واختلط الدم بالدم. في الماضي كانا صديقين فقط. أما اليوم فانهما ارتبطا بوثاق أقوى. بالدم. أخوة الدم أقوى من أخوة النسب» (ص٤٧).

حين يتحدث ابن خلدون عن النسب في المقدمة يذكر أنه أمر «وهمي»، ومن الواضح أن كلمة وهمي تعني عنده انه «رمزي». هذه الأخوة الرمزية أكملت صورة المشهد العائلي. على أخيه الجمل اذن أن ينقذه، ان يوصله الى البئر حيا. وفعلا، يجد نفسه ملقيا على فوهة البئر. لكنها بئر عميقة، هاوية لا قرار لها، وليس من دلو. كيف سيشرب اذن؟ سيغامر بحياته مقابل قطرة ماء. يربط أوخيد جسده مرة أخرى بلجام الجمل. ويحاول النزول الى البئر. في هذه اللحظة بالذات يتحول الجمل الى حيوان ناطق، ويتحول أوخيد الى حيوان أخرس، يخرسه العطش: «عجز أن يفتح فمه بكلمة. فقد القدرة على النطق. بعد العماء جاء الخرس. رفع يده اليمنى وربت على رأس المهري. تبادل البدوي مع أخيه كلمة السر بالأطراف» (ص ٥٠).

في لحظة السقوط الى الهاوية البعيدة ينطوي الزمن، وتتوقف الحياة. لقد حل الموت. لا أحد يعرف كم استغرق موته، ولكن الابلق الذكي يسحبه من اللجام بعد أن يرتوي من الماء. لقد بدأ ميلاده الثاني، بعد البرزخ مباشرة، ولكن

ليس مـن رحم امه ، بـل من رحم الهاويـة: «رأى ميلاده في تلك اللحظـة. رأى نفسـه وهـو يسقـط مـن رحـم أمـه الى الهاوية» (ص٥٠).

مـن الغـريـب أن لحظات الموت والميلاد تقترن دائما بالنقوش والكتابات القديمة. في قاعدة الصنم الذي تقدم اليه أوخيد بالنذر توجد كتابات بأبجدية التيفناغ، كان «العراف المخيف أول من حطم الاسطورة، وقرأ الرموز المحفورة على قاعدة الصنم، قال انه اللقب لاله صحراوي قديم. وتوصل الى فك الشيفرة في أبجـدية التيفناغ ، ولكنه رفـض ان يبوح بالسر المحفور عند قدمي الإلـه. وبعد شهور وجدوه ميتا في السهل المجـاور دون أن يتمكن الأهالي من حملـه على إفشاء سر التميمـة الـوثنيـة» (ص ٢٩). حبل اللجـام الـذي ربـط مصيره بمصير الابلق، وانقذه الأبلق من خلاله بعد السقوط في هاوية البئـر كان مضفورا «بالوشـم والنقوش والمثلثات والمربعـات التي بهتـت وشحبـت بسبب طـول الاستعمال» (ص٥٤). أما الجبل الجليل الذي سيأويه في شق، عند نهاية الروايـة، وينقذه مـن سهام مردة بـامبارا المسمـومة فـإنه «يكتب، مع الشروق ، ويكتم السر الذي حفظه من فم الملكوت في الليل» (ص ١٤٨). وفي داخل الكهف كان النقش المرسوم قصـة كاملـة عن مطـاردة الصيـادين ودانـا يعدو بـاتجاه الجبل، هربـا من السهام المصوبة اليـه، وهوودان سيفتدي أوخيد بنفسه ، لكي يعرف أوخيد أن هذا النقش يوجز قصة حياته هو.

آسيار والكتابة قرينان يستبعد كل منهما الآخر، ثنائية يغيب أحد طرفيها بظهور الثاني. كلاهما يوجد برفقة الموت والميلاد. وكلاهما دواء وسم، غياب وحضور، وجود وعدم، كلاهما يخشاه الأب. ولا أجـد نصـا أصلح لوصـف هذا مما قاله ديـريدا في «صيدلية افلاطـون»: «هكذا يتصرف الإله ـ الملك الذي يتكلـم كأب. هنا يتم تقـديم الفارماكـون (السم ـ الدواء ــ الكتابـة) للأب يقـوم برفضـه واحتقاره وهجـره والحط مـن قيمتـه. ان الأب يشتبـه في الكتـابـة ويـراقبهـا باستمرار» [١٥].

مجانية الذهب

تحيط المجتمعـات الاسلاميـة الـذهـب بالقـداسـة أو بالـدناسـة فهو إمـا أن يوجد كقيمـة نقديـة قابلـة للتداول والسرقة، أو في الأضرحة والكنوز الآثاريـة القديمة، وحينئذ يحاط بالقداسة التي لا ينبغي المسـاس بها. وحين تتجاور الطريقتان تتضح ثنائية القداسـة والدناسة. في المدن الدينية في العراق ، مثلا، يمكن لأي زائر أن يرى قبابا بكاملها مطلية بالـذهب، وأضرحـة وأبوابـا وحيطانـا وسقوفـا من ذهـب خالص. ان القـداسة التي تحيط بهذا الذهب تمنـع الآخرين من رؤيـة قيمته النقـدية. ذهـب مجاني معروض بـلا ثمن، ولكـن في الوقـت نفسـه لا خـوف عليه ، لارتفـاع رصيـده الـرمـزي. خـارج هـذه الأضرحـة بـأمتـار تنتشر محلات الصاغة، التـي تحرس الذهب وتبيعه بأسعار خـرافية، فهو ذهـب ذو قيمة نقـدية عـاليـة، ولكنه بـلا رصيد رمـزي في الأضرحة الـذهب بـلا قيمة مـادية، ولكنـه ذو قيمة رمـزية مقـدسة. وفي محلات الصـاغة ، الـذهـب مدنس بلا قيمـة رمزية، ولكنه ذو قيمة ماديـة باهظة. يمكن القول اذن، كلما ارتفع رصيد الذهب الـرمزي انخفض رصيده الاقتصادي، وكلما ارتفع رصيده الاقتصادي انخفض رصيده الرمزي.

يمكن مـلاحظة هذه الظـاهرة نفسها، أو مـا يشبهها في المجتمعات التي شهدت «مجانية الـذهب» في صحـراء افريقيا بعـد الفتـح الاسلامـي، أو في امـريكـا الشمالية بعـد غـزو كولـومبس[١٦]. لابد للـذهب ، كما هـو واضـح مـن وجود طـرفين: باحـث عـن الذهـب ، ومبحوث عنـه لـديه. يغلـف الباحث عن الذهب بحثه، وهو في العادة شخص يعرف قيمة الذهـب النقدية العـالية، بهدف آخـر. فهو لا يأتي بحثـا عن الذهـب، بل لنقـل رسالة، غـالبا مـا تكون دينيـة، تسهم في تنوير المجتمع الذي يوجـد فيه الذهب. الهدف ديني، وليس ماديا أو اقتصـاديا. وحين يفرغ من مهمته الـدينية، سيجد الذهب بانتظاره ، مكافأة سماوية لنجاحه في مسعاه الديني. القداسة تحيـط بالهدف الديني وحده. ويظل الـذهب نتيجة عرضية بسبب دناسته.

في المجتمع المبحـوث عن الـذهب لـديه، وهـو مجتمع لا يعرف قيمة الذهب النقدية، يوجد الذهب إما على شكل كنوز مقدسة يرتفع رصيدها الرمزي وينخفض رصيدها المادي، أو كعنصر خام من عناصر الطبيعـة. في الحـالة الأولى، الذهب مجاني، والاعتـداء عليه اعتـداء على حـرمـة القداسـة التـي تحيط به، لذلك يظل بـلا مساس. وفي الحالة الثانية، يضرب المجتمع حول الـذهب سورا من التحـريم، لأن أي استعمال للذهـب يشكل تهديدا للمجتمـع نفسه. يميز ابـن خلدون في نص استشرافي موح بين ثلاثة أنواع من المجتمعات، المجتمع الضروري، وهو المجتمع الذي يكتفي فيـه أهله «في حاجاتهم ومعـاشهم وعمـرانهم من القـوت والكن والـدفء بالمقـدار الذي يحفظ الحياة ويحصل بلغة العيش من غير مزيد عليه، للعجـز عما وراء ذلـك». وهـذا هــو المجتمــع البـدوي الصحـراوي، ثم المجتمع الحـاجـي «اذا تعاونوا في الزائد على الضرورة ، واستكثروا من الأقوات والملابـس ، والتأنق فيها

وتوسعة البيوت واختطاط المدن والأمصار للتحضر». ثم أخيرا المجتمع الكمالي، وهو المجتمع الحضري الذي يفرط في «عوائد الترف البالغة» (١٧) كاتخاذ القصور والمنازل واجادة المطابخ ولبس الحرير والديباج ... الخ.

يوجد الذهب، اذن لدى المجتمع الضروري الذي يعيش على الحدود القصوى، ويعمل على الحفاظ على منظومته *المغلقة باستمرار*. ولأنه لا يعرف سوى ما يشبع حاجاته الضرورية في الدفاع عن الحياة، فهو يجهل قيمة الذهب بالضرورة، حيث الذهب أقصى صور الكمال والدعة التي يحن إليها المجتمع المترف. مجتمع الضرورة لا يعرف النقود، ويكتفي بمقايضة شيء مقابل شيء في حياته الاقتصادية وأي استعمال للنقود أو للذهب في هذا المجتمع يعني تهديدا له بالتحول الى مجتمع كمالي، أي بالتحول الى مجتمع حضري، وهذا شيء لا يريده هذا المجتمع ولا يستطيعه. ومن هنا يحيط كل ما يتعلق بالنقود أو الذهب بالتحريم والدناسة، أي بالاساءة الى المجتمع نفسه، والى رأس ماله الرمزي القائم على «مجانية الذهب».

إن العلاقة العكسية بين القيمتين الرمزية والنقدية للذهب هي المعادلة التي تحكم كلا من الباحث عنه والمبحوث لديه. فحيث يرتفع رصيد الذهب المادي يهبط رصيده الرمزي، وحيث يرتفع رصيده الرمزي، ينعدم أو ينخفض رصيده المادي. وهذا هو الأساس في ملاحظة ابن فضل الله العمري عن مملكة مالي التي يضعها الروائي في مفتتح الكتاب: «في طاعة سلطان هذه المملكة بلاد مفازة التبر، يحملون إليه التبر كل سنة، وهم كفار همج، ولو شاء أخذهم، ولكن ملوك هذه المملكة قد جربوا انهم ما فتح أحد منهم مدينة من مدن الذهب ونشأ بها الاسلام، ونطق بها الأذان، إلا قل وجود الذهب، ثم يتلاشى حتى ينعدم، ويزداد فيما يليه في بلاد الكفار». تزداد قيمة الذهب المادية بازدياد دناسته وانخفاض قيمته الرمزية، فاذا تدنس فانه يهاجر ليدخل السوق كبضاعة نادرة.

في صحراء الرواية، المرأة والذهب ملعونان. لماذا؟ باستثناء الناقة التي أغرت الابلق وتسببت في اصابته بمأساة الجرب، وايور، المرأة التي تزوجها أوخيد، وتسببت في طلاقه للجميع، يغيب العنصر الانثوي عن الرواية. حتى «تاينت» الألهة القديمة يتم إدراكها بوصفها عنصرا مذكرا برغم وضوح الاشارة الى انوثتها في رمز المثلث. طبعا هناك أناث أخريات مثل الشاعرة والعرافة، لكنها تقوم بوظائف ذكورية. المرأتان أو الانثيان المذكورتان هما الناقة وايور. وكلتاهما تقترن بالشيطان والفخ واللعنة.

«الأنثى أكبر مصيدة للذكر» (ص ٢١).

«لعنهما الله معا: الشيطان والاناث، بل من هي الأنثى ان لم تكن شيطانا رجيما» (ص ٢٦).

«كيف أعمته المرأة الى الحد الذي أعماه عن رؤية عمله البشع» (ص ٩٩).

في الجزء الثاني من الرواية، سيكرر أوخيد هذه العبارات نفسها *في ذم الذهب*:

«يقال انه ملعون ويجلب الشؤم» (ص ١٢٤).

«الذهب الذهب يعمي البصر. الآن فقط صدق ان هذا النحاس ملعون حقا» (ص ١٢٠).

«الذهب يعمي الجميع. الذهب يفسد أفضل الخلق. الذهب الملعون قادهم اليه. الذهب وراءه. الذهب سبب كل اللعنات» (ص ١٤٤).

«عرف الشيطان كيف يحشر نفسه» (ص ١٤٨).

لا يأتي ذم الأنثى من كونها انثى، خصوصا في مجتمع مازالت فيه بقايا النظام الأمومي في انتسابه الى الام، بل من توثيقها الروابط بالأرضي والشيطاني والمدنس. الأنثى فخ لأنها ترهن قلب الانسان فيما هو أرضي. في آخر الرواية يستذكر أوخيد قول الشيخ موسى، الذي قطع روابطه بالعالم الواقعي، فبقي بلا زوجة ولا أطفال ولا عائلة: «لا يمل الشيخ موسى من القول: لا تودع قلبك في مكان غير السماء. إذا أودعته عند مخلوق على الأرض طالته يد العباد وحرفته، والشيخ موسى لا يرهن قلبه. لم يرهنه قط. لم يتزوج ولم يلد ولم يرب قطعان الأغنام أو الابل. ربما كان هذا هو سبب تحرره من الهم» (ص ١٥٧).

قلنا أن أوخيد، والصحراء كلها، يحط من قيمة الذهب وبلعنه. لكنه في المقابل يعلي كثيرا من قيمة «الترفاس»، كما الصحراء المجاني، ويصفه بأنه «كنز مخفي». وهذا ما يعيدنا الى القاعدة التي ذكرناها في الصراع بين القيمتين الرمزية والمادية الذهب، المعدن الثمين اجتماعيا وحضريا، ملعون وفخ وبلا قيمة. والترفاس هبة الصحراء المجانية، كنز مخفي لا مثيل له انه هنا أيضا الصراع بين السماوي والأرضي، بين الواقعي والرمزي، بين المقدس والمدنس، بين اقتصاد الكفاف واقتصاد التبذير.

حين ينتبه للودان الذي يحمي الكهف الذي اتخذه قبرا اختفى فيه من هجمات صيادي بامبارا، تظهر ثنائية الصراع بين قطبين متضادين أيضا: «الودان ليس شاة أرضية. انه شاة سماوية. ملاك سماوي. رسول. الودان، مثل الأبلق، رسول ما أندر مثل هؤلاء الرسل» (ص١٥٢). فاقتصاد الصحراء يقوم على مثل هذه الموازنة الدقيقة بين

رأس المالين: الاقتصادي والوهمي. واستنادا الى هذه القاعدة يصير الأبلق، الحيوان، الأعجم، أقرب الى الرجل من هله وامرأته، ويصير الترفاس أثمن من الذهب ، والودان حن عليه من عشيرته وقومه. يصير الكهف الراضي بعزلته ، أسلم للانسان من الواحة الملعونة ، واقتصاد الكفاف أنجي من اقتصاد التبذير.

حين رضي أوخيد بقبول حفنة التبر من «دودو»، رضي السقوط في الفخ. لم يكن يعلم أنه يعالج الخطأ بآخر. كان يريد أن يصنع قيمه الرمزية بمفرده ، ان يتحرر مما هو أرضي، مما يرهن رأسه عند أحد. لكن الذهب لا يتركه. الذهب وراءه حتى بعد قتله «دودو»، سيطالب ورثته برأسه لكي يصلوا الى نصيبهم من الذهب. الذهب وراءه حتى في اختيار طريقة موته. يكمن في مخبئه حتى الأصيل، ويضلل الودان،الرسول السماوي، أعداءه عن الوصول اليه، والغريب أن مخبأه الذي ينجيه من القتل يتحول الى قبر. هنا نكتشف مفارقة أخرى، فالمخبأ الذي يفترض ان ينقذه من الموت الفعلي، يتحول الى قبر، أي الى دليل على الموت الرمزي. يدرك مردة بامبارا ذلك. لهذا يلجأون الى مطاردة أوخيد من نقطة ضعفه. يربطون الابلق ويشعلون النيران في جسده. يسمع أوخيد استغاثات الجمل المريرة، ولا يستطيع عليها صبرا. عندئذ يقرر أن لا بديل عن الموت الفعلي، فيخرج إليهم بهدوء تاركا قبره، القبر الذي أراده منقذا من الموت الطريق الوحيد الى الحياة الرمزية. يجب أن يواجه الموت ليدافع عن قيمه الرمزية. هكذا حكم على أوخيد أن يتنقل بين المفارقات ، يستبدل الفعلي بالرمزي، في عجز دائم عن المواءمة بين لقيمتين.

حين يهبط أوخيد بقدميه ، يمسكونه بهدوء ، ويقطعون أوصاله بربطه بين جملين يسيران في اتجاهين معاكسين، وهي الطريقة التي انتقمت بها «تانس» من أعدائها. هم أيضا يهدونه الموت الاسطوري، الموت الذي يريده تماما. وبهذا الموت الفعلي الأخير، تتوقف الرؤية، فلا يعود بوسع الراوي أن يلاحقه حتى العالم الآخر. الراوي ابن العالم الأرضي، وقد انتقل اوخيد الى عالم النور. السيف الذي أهوى عليه كان سيفا من نور أعمى عيني أوخيد، وقطع لسان الراوي: «انشطرت الظلمة بالقبس المفاجيء . ضرب بيت الظلمات زلزال. انهار الجدار الفظيع بضربة سيف النور، فتبدى الكائن الخفي ولكن .. بعد فوات الأوان لأنه لن يستطيع أبدا أن يحدث أحدا بما رأى» (ص ١٦٠).

عودا على كلمة شتراوس التي ذكرناها في المقدمة، كان أوخيد يريد أن يصنع عالمه الرمزي الخاص، يريد ان يصنع اسطورته الشخصية. لقد انتسب الى الجمل وترك أهله وعد الآلهة ، وأخلف الوعد. أراد تحريك الأشياء المقدسة عن أماكنها. لكنه من جهة أخرى، لم يستطع الانتماء الى المدنس. لقد حرص الراوي على عرض نظام العالم من وجهة نظر أوخيد. وحين تجرأ أوخيد على تحريك المقدس، تزلزل العالم، انتفض ضده وطوح به. وفي النهاية انفجر به كالزلزال. ان تقطيع أوصال أوخيد ، في آخر الأمر، هو تقطيع أوصال للعالم، الزلزال الذي ألم ببيت الظلمات ، ما دام هذا العالم أو البيت لا يأتينا إلا برؤيته هو.

الهوامش

١ - Claude Lévi - Streausem The Sarage Mind, London, 1989, p. 10.

٢ - انظر سعيد الغانمي : ملحمة الحدود القصوى ، مجلة «الجديد» العدد العاشر ، ربيع ١٩٩٦ ص ١١.

٣ - ابراهيم الكوني : التبر ، ط ٣، ١٩٩٢ دار التنوير - دار تاسيلي . وسنشير الى ارقام الصفحات في المتن.

٤ - ترجم الكتاب الى العربية د. عبدالستار جواد ، وصدر عن دار الشؤون الثقافية في بغداد.

٥ - B. Uspensky, A Poetics of Compesition, 1975, p.8.

وللكتاب ترجمة عربية بعنوان «شعرية التأليف» بقلم كاتب السطور بالاشتراك مع د. ناظر حلاوي.

٦ - Paul Simpson, Language, Ideology and Point of View, Routledge, 1993, p. 23.

٧ - د. سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ١٣٣.

٨ - بيار بورديو: أسباب عملية ، إعادة النظر بالفلسفة ،تعريب. د. أنور مغيث، الدار الجماهيرية للنشر، ليبيا ١٩٩٦ ص ٢١٠.

٩ - فرانسوا شامو : الاغريق في برقة، ترجمة د. محمد عبدالكريم الوافي، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ١٩٩٠، ص ٣٠٧ - ٣٥٩.

١٠ - ترجم هذا الفصل د. علي فهمي خشيم في كتابه «نصوص ليبية» ، ط٢ ، دار مكتبة الفكر، طرابلس ١٩٧٥.

١١ - شامو: الاغريق في برقة ص ٣٤١.

١٢ - د. علي فهمي خشيم: نصوص ليبية ص ١٤١.

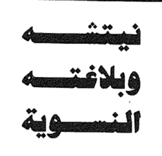
١٣ - المصدر نفسه ص ١٣٥.

١٤ - روجي لابورت: مدخل الى فلسفة جاك دريدا، ترجمة ادريس كثير وعزالدين الخطابي، افريقيا الشرق، ١٩٩٤، ص ٥٨. ويرد ما يماثل هذا النص في : جاك دريدا : مواقع ، حوارات ، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، ١٩٩٢، ص ٤٤.

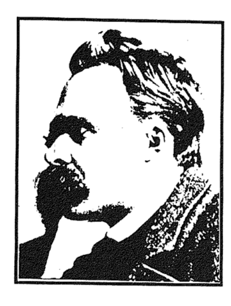
١٥ - دريدا: مواقع ص ١٨.

١٦ - كان كولومبس يشكر الرب عندما يجيء أتباعه بالذهب، وهو يرى أن الأسبان يقدمون الدين. ويأخذون الذهب. انظر تودوروف: فتح أمريكا ترجمة: بشير السباعي دار سينا ، مصر ١٩٩٢ ، الصفحات ١٨، ٥١.

١٧ - ابن خلدون : المقدمة ص ١٢٠.



DAVID BOOTH



ترجمة حسن حلمي*

١ – مدخل

سأنهي عملي هذا بالاشارة الى بعض التقارب بين فكر نيتشه** Nietzsche **وآراء مفكري النزعة النسوية المعاصرين، غير أن منطلقي سيكون هو الاشارة الى أن خطاب نيتشه يكرس إقصاء المرأة عبر العصور من مجال الفلسفة [١] فنيتشه يجعل المرأة مجرد موضوع لعملياته الفلسفية، إما بالتقليل من شأنها صراحة أو باستعمال لفظ «المرأة» استعمالا مجازيا [٢]. إن مثل هذه الازاحات الفلسفية والأدبية للمرأة قد تضافرت تاريخيا مع ضوابط اجتماعية واقتصادية وجنسية وذلك أثناء السعي نحو وضع النساء رهن إشارة الرجال على مستوى الخطاب والممارسة، على أن هدفي من العودة الى خطاب نيتشه عن المرأة ليس بالضبط هو تكريس تلك الموضعة** Objectification **بل ايجاد وسائل تمكن من هدم الخطاب الذكوري واعداد المجال لتجديد خطاب لن تظل فيه المرأة موضوعا للأحكام الفلسفية.

إن تحليل خطاب نيتشه حول المرأة يساهم في تحقيق هذا الهدف، لأن نيتشه — رغم عدائه للمرأة — يعرض طرقا لمقاربة مسألة تجديد الخطاب. وعلى سبيل المثال، فإن الحاجة الى التحرر من قيود النحو تمثل موضوعا نيتشيا دائم التوتر (راجع أفول الأصنام، «العقل في الفلسفة»، ٥)، كما أن شدة هذه الحاجة يمكن أن تنقل بسهولة من الميتافيزيقا — حيث استشعرها نيتشه — الى النظام الأبوي. وبالمثل فإن المنهج الجينيالوجي يمكن أن يستعمل بسهولة قصد تعرية الموضوعية المزعومة في الأحكام والادعاءات التي يتبناها الذكور.

وعلى الرغم من مثل هذه التشابهات الضمنية بين الأفكار والمناهج النيتشية من جهة وبعض اهتمامات الفكر النسوي المعاصر. من جهة أخرى، فإن اهتمام نيتشه الخاص بتجديد للخطاب يدع النماذج الأبوية في فلسفته هو سليمة غير ممسوسة. كما أن توترات مشابهة بين المعاني الضمنية والتعابير الصريحة في فكر نيتشه تتردد باستمرار، فسيرته الفلسفية تظهره دائما في الطريق نحو مواقف تظهر أصولها أولا في استبصارات مباغتة أو تجارب جسورة. ثم تصاغ بعدئذ تدريجيا بدقة متزايدة اذ يستقر على الأشكال الاصطلاحية والمفهومية الملائمة لادراكها والتعبير عنها.

★أستاذ جامعي من المغرب.

إنه طبعـا يختار أحيانـا أشكالا ومصطلحات غير مـلائمة. ونتيجة لـذلك، فـإنه يبـدو قاصرا عـن ادراك المعاني الضمنيـة للأفكار المركزية في فلسفته، ذلك أن الصيغ التعبيرية المتوافرة له عاجزة عن التعبير عن فكره، كما أن شخصيتـه ـ نظرا لتجذرها في لحظة ذاتية وحضـارية معينة ـ تحول أحيانا بينه وبين إدراك مسار فكره، أمـا أسلوبه السجالي، المكيـف دائما لملاءمة لحظات غير متميزة فإنه بـالطبع يحجب أحيانا نتائج تترتـب بداهة عن أفكاره المركزية [٣].

إن أحد الادعاءات «النسـوية» في فلسفة نيتشه يتـوافق مع نقده للتديـن المتكلف الذي يفترض وجود عالم روحـي من القيم المضادة وذلك حتى ينهال بـالقذف على الجسد المادي وعلى عالم المظاهـر. وليس صدفـة أن يكون التديـن ذكوريا أيضـا بشكل ساحق: فالرجال يخترعـون فكرة عالم قبلي وعلوي من الماهيات ويقيمـون علاقـة بينهـم وبين ذلـك العالم، ثـم يجعلـون المرأة مرتبطة بعالم الطبيعة الذي هو عالم مشتق من العالم الأول، كما أنه أقل قيمـة منه [٤] ولتدعيـم العلاقـات التي أقيمـت على هذا النحو، فان الرجال يعتنقون العقيدة التي تؤمن بأن «الكلمة» لها معنـى صحيـح واحـد (عقيـدة تـذود عنهـا سلطـة الكهنـوت الذكورية)، ثم ينكرون القراءات المختلفة، بل ينكرون حتى فكرة اختلاف القـراءة، وهكذا فإن النقد الجينيـالوجي الذي يـوجهه نيتشه الى «القيـم المضـادة» نقـد ضمني للميتـافيزيقـا والديـن الأبويين، كما أن إضفاءه للطـابع البلاغي على اللغـة نقد للسلطة الكهنوتيـة على الكلمة باعتبارهـا حاملة لمعنى حقيقـي وأحادي الوجود، وهو أيضا نقد للسيطرة الذكورية على المعنى نفسه. إنه نقد نيتشـه، بتسفيهه لادعـاء «فرضيـة الروح»، يفسـح مجالا لخطابـات نسويـة بديلة، ولكـن عداءه للمـرأة يحول بينه وبين دخول هذا المجال. ولا ريب في أن أشد الأمثلة درامية على قصور نيتشه عـن إدراك مساره الفكري، هو عجـزه عن إزاحة الـرجل من مكانته المتميزة بعد نجاحه في إزاحة أغلب الدعامات الفلسفية واللاهـوتية واللغويـة التي ظل الـرجل محافظا بـواسطتها على ذلك الامتياز.

سيضطر كـل من يرغـب في أن يتفكر في الامتياز الـذكوري داخل المدار الذي حـدده نيتشه، أن يطرح هذا السـؤال: أما كان ينبغـي لمحاولاتـه في هـدم النـزوع نحو مـركـزيـة اللوغـوس Logocentrism، ولنقده للقيم المضادة المرتبـط بتلك المحاولات، أن تـؤدي الى هـدم النـــزوع نحـــو مـــركـزيـــة القضيـــب Phallocentrism إن امتـدادا كهذا لـن ينقـذ نيتشـه من عـدائه للمـرأة ومع ذلـك لا ينبغـي أن يحجب عنـا عـداءه للمرأة، تلـك النتائج والمناهج التـي يهدم فيها نيتشه نزعة مركـزية القضيب رغما عنه، إن غموض نيتشه هنا يبلـور موضوعتين أساسيتين في هذا المقال: الكيفية التي تصارع بها نـزعة نسوية ـ ضمنية في كثير من أفكاره المركزية ـ ضد عدائه الصريح للمرأة ، ثم الكيفية التي جعل بها عداءه للمرأة ـ هـذا العداء الذي لم يتغلب عليه أبدا ـ محاولاته إعـادة تقييم القيم، محاولات مبتورة. وتعكـس كلتا الموضوعتين المكانة المتسمة بالمفارقـة التي يحتلها موقف نيتشه من النســاء في فلسفته بـأكملها. ويتضـح أن نيتشه ليـس غولا صريحا كما يصوره النقـاد النسويـون، مثلما يتضح، في نفـس الوقت، أن اعـادته للتقييم ليست ـــ نتيجة عدائه للمرأة ـــ كاملة ولا درامية بالقدر الذي يعتبرها كثير من أتباعه.

٢ – «المرأة» في خطاب نيتشه

في كـل أعمالـه المنشـور منها وغير المنشـور، يـرد نيتشـه ويضخـم ميثولوجيا مألوفة عن «طبيعة المرأة» وقد حدد عدد من الكتـاب الملامح العـامـة لتلك الميثـولـوجيا كـالآتي [٥] المرأة بطبيعتها خنوع ومستاءة وخداعة وعـاجزة عن السعي الذي لا يكل نحـو الحقيقة، ذلك السعي الـذي ينسبه نيتشه الى الـرجال «النبلاء» بل في الواقع معادية للحقيقة.

وهكـذا فإن نيتشـه يستعمـل ـــ كما نبهنا الى ذلـك دريـدا Derrida في Spurs (المهاميز) ـ استعـارة «المرأة» باعتبارها أداة بلاغية. إن دلالة هذا الاستعمال البلاغـي تكمن، بالنسبة لدريدا Derrida، في عدم استقـرار المعاني والقيم التـي تنسب الى المرأة والى الرجـال والتي يعتبرها دريـدا رموزا لعدم استقـرار معمم ناشيء عن «أساليب» خطـاب نيتشه. إذ ينشأ عدم الاستقرار (أو الازدواجية» في خطـاب نيتشه حول النسـاء عن المميـزات التي يوردهـا في هجومه على طبيعـة المرأة: (السطحية، المكـر، العداء للحقيقة، الخداع وغيرها.....) أي نفس الصفات التي تميز أيضا الحياة نفسهـا كما يفهمها نيتشـه [٦] وهكذا فـإن «السطحية» مثلا تشكل تارة أساسا لنقد لاذع للمرأة وتارة أساسا لاعجاب مجازي بالمرأة [٧] وهكذا فإن «المرأة» متاحة كلما أراد نيتشه أن يلفت الانتبـاه الى خداع الحياة، أو حقيقـة الضحالة، أو الطـابع الاستثيقي للحقيقـة. ونتيجة لذلـك، فإن «المرأة» تـؤدي وظيفة عجرة node تعـزز فيها صيـاغـات نيتشـه للقضايـا المعقـدة والمتشابكة بعضها بعضا، بل يلغـي أحيانا بعضها البعض. وفي الحالات الحاسمة التي يتصارع فيها نيتشه مثلا مع العلاقة بين ارادة الحقيقة وارادة الخداع والجهل (كما هو الأمـر في كتاب ما بعد الخير والشر، ٢٣٠)، أو مع العلاقـة بين الفن والطبيعة وبين الفـن والحقيقة، أو مـع العلاقـة بين الحيـاة والحقيقة والحيـاة والفـن، فـإن مجاز المرأة يشكل، فيما يبـدو، نقطـة التقـاء لهذه القضايا، وازدواجية نيتشه شهيرة بالطبع إزاء كل هذه القضايا والعلاقات . غير أن الـوظيفة البلاغية لمجاز المرأة تسلط الضوء على تلـك الازدواجيـة، كما أن بعـض حلـول تلـك الازدواجيـة توضـح مواقـف نيتشه مـن النساء. وعلى الـرغم مـن أن هناك استعمالات عـديـدة للمـرأة وعلى الـرغـــم مـن اختـلاف تلـك الاستعمالات بشكل دقيـق، فإن أغلبهـا يمكن أن ينـدرج ضمن

الاقسام العامة الثلاثة. فالمرأة تستعمل بشكل متباين مجازا للحياة ومجازا للحقيقة ومجازا للفن.

المرأة مجاز للحياة: ترد الصيغة الكلاسيكية لتصوير نيتشه للحياة من خلال استعارة المرأة في كتابه «العلم المرح» (The Gay Science, 339: "Vita femina") حيث ينصرف الى عدد من موضوعاته المفضلة في وصفه للحياة، جمال العالم، دور الحجاب أو القناع في زيادة الاحساس بالجمال، واعجاب الاغريق بكل من الجمال والحجب. وبما أن نيتشه قد صرح أن «المهارة العظمى للمرأة هي الكذبة» وأن همها الأساسي هو المظهر والجمال، فإنها تفي بغرضه بشكل يثير الاعجاب، باعتبارها مجازا للحياة. وهكذا فإنه يقابل في أحد مأثوراته بين ثراء وتنوع جمال العالم من جهة وندرة الفرص للمح ذلك الجمال من جهة أخرى: «لا تفكي أية معرفة ولا أية نية حسنة لرؤية مواطن الجمال القصوى في عمل ما، إذ يتطلب ذلك أشد الصدف السعيدة ندرة». لابد أن يجتمع حسن الحظ في تحديد الزمان والمكان مع فضيلة الساعي. «لكن تصادف كل هذه الأمور من الندرة، بحيث يجعلني أميل الى الاعتقاد بأن أعلى قمم كل شيء خير... ظلت لحد الآن مختفية ومحجوبة حتى .. عن أرقى الكائنات البشرية. غير أن ما يكشف لنا الحجاب عن نفسه، انما يفعل ذلك مرة واحدة. ويقول إن الاغريق. لأنهم يعلمون هذا، صلوا «لكل شيء جميل مرتين بل مرات ثلاثا!» على أن ندرة رؤية الجمال، وما يتعلق على الدوام بإمكانية رؤية الجمال من وعد وتوتر وتوقع واغراء لا تمثل هنا حجة ضد الحياة. فالعالم «بالغ البؤس عندما يتعلق الأمر بلحظات جميلة ويرفع الحجب عن هذه الأشياء. لكن قد يكون هذا هو أقوى سحر تمتلكه الحياة، إنها مغطاة بحجاب منسوج من الذهب، حجاب من امكانات جميلة تتألق وعدا ومقاومة وحياء وسخرية وشفقة وغواية». وبالذات نظرا لأن الحياة ملفوفة في حجاب براق من «الامكانات الجميلة» ولأنها بالذات تغري في هذه الحيلة المعتمدة على الايحاء والاستدراج والانسحاب والانعزال فإن نيتشه يقرر أن يقول «الحياة امرأة» . وفي انقلاب لا يصبح ممكنا إلا عند نقل المرأة من مجال الواقع الى مجال المجاز، تكون نفس الصفات التي احتقرها نيتشه صراحة لدى تطرقه الى «طبيعة المرأة» هي التي يمتدحها الآن في سياق وصف للحياة قائم على الاستعارة.

يؤكد هذا المدح بتنضيد المأثورة Aphorism. فبعد التصريح بأن «الحياة امرأة» يبدو أن نيتشه يؤكد التقييم الايجابي للحياة، التي قدمت مجازيا باعتبارها امرأة، وذلك بالعودة الفورية في كتابه (العلم المرح ٣٤٠)، الى احدى استعاراته المفضلة للأفول وللنزعة الاخصائية Castratism . «سقراط المحتضر» ـ هناك يعيد نيتشه قصة سقراط وهو يحتضر ويقول كلماته الأخيرة: «يا Crito، أنا مدين لـ Acclepius بديك». ويعلق نيتشه على هذا قائلا: «هذه الكلمة الأخيرة» الفظيعة والسخيفة تعني لمن لهم آذان آه يا Crito، الحياة مرض».. سقراط، سقراط كابد الحياة!».

إن سقراط و«مشكلة سقراط» يمثلان على الدوام أفول الحياة. ها هو إغريقي لم يفلح في ارضاء نفسه بحجاب الامكانات الجميلة ، فسعى، بدلا من ذلك، الى الوصول الى حقيقة الأشياء الكامنة خلف المظاهر .إنه، إذ يعبر عن آخر أمانيه وهو يحتضر، يعترف بمرضه (وهو بذلك يعترف ـ كما سنرى من خلال استعارة أخرى يستعملها نيتشه ـ بخرقه إزاء المرأة).

إن عبارة «الحياة الانثوية» ـ"Vita femina" ـ الواردة في الفقرة ٣٣٩ تبدو أيضا مرتبطة بالتوطئة التي يقدم بها نيتشه الفصل الخامس من الكتاب الجديد. «العلم المرح». ذلك أن نيتشه يعبر في تلك التوطئة أيضا عن اعجابه بالاغريق ويربط حبهم للحياة بحساسيتهم إزاء المظاهر، كما يربطه بعدم اكتراثهم بأي حقيقة يعتقد أنه يمكن اكتشافها خلف المظاهر. ويسود تلك التوطئة موضوع النقاهة، حيث يقول معلقا على عنوان كتابه «العلم المرح» : «يعني ذلك عربدة روح قاومت بصبر ضغطا رهيبا ولمدة طويلة ـ بصبر وحزم وبرودة، دون إذعان وأيضا، بدون أمل ـ وها هو الأمل يداهم الآن هذه الروح فجأة، إنه أمل العافية ونشوة النقاهة (GS. Pref.1)، عندما يحاول نيتشه أن يقدم تفسيرا لعلته وأن يصف عودته الى العافية ترد استعارة المرأة من جديد:

> غابت الثقة في الحياة : الحياة نفسها أصبحت مشكلة، على أن المرء لا ينبغي أن يستخلص أن هذا يبعث بالضرورة على الاكتئاب فحتى حب الحياة ما زال ممكنا، كل ما في الأمر هو أن المرء يحب بشكل مختلف. إنه الحب الذي نكنه لامرأة تثير فينا الشكوك. (GS Pref. 3).

هذه هي نقطة انطلاق «العلم المرح» فالعالم المرح يقرر أن الحياة غير مستقرة. و«هو» (بالطبع) يعترف بأن موضوع الرهان في المساءلة المرحة للحياة ليس، ولا يمكن أن يكون، «حقيقة» الحياة ـ أي شيء يوجد خلف الحياة أو أبعد منها يمكن أن يفسر ويبرر المظاهر. ومع ذلك فإن هذا الأمر، الذي أثقل كاهله فيما مضى، يبهجه الان. إن سبب مرحه يصور مجازيا باعتباره امرأة ـ امرأة تجعله يشك من خلال تلميحات وخدع المغازلة. ففي المغازلة يولد شك العالم المرح تجاه الحياة (مثلما يفعل شكه تجاه المرأة) أكبر قدر ممكن من الافتتان : «نحس بسعادة جديدة» (GS Pref. 3).

المرأة مجاز للحقيقة:

ما هي الخاصية التي تمتلكها المرأة والتي تجعلنا. «نحن»، نرتاب؟ ولماذا يوصف هذا الارتياب بأنه مرح؟ نظرا الى أن الناقد قد تعلم أن يعيش دون أن يؤمن بأن الحياة تخفي أي حقيقة تحت مظهرها ، فإنه في حاجة الى «فن مصطنع بشكل إلهي، فن مستكين بشكل إلهي، فن ساخر، مستهتر، رشيق» (GS Pref.4)،

وهو يلتمس حقيقة الحياة في ذلك الفن بالذات. لم يعد الناقد يؤمن «أن الحقيقة تظل حقيقة عندما ترفع الحجب»،وبدلا من هذا، فإن حقيقة الحياة، مثل امرأة تتسحب بخفة أمام نظرة العلم المتطفلة، تتسحب وتختفي وتثير الشك — وتفتن على الدوام. غير أن نيتشه، بتقديره المستجد لاحتشام الحياة،يحجم عن انتهاك ذلك الاحتشام بملاحقة متهورة للحقيقة:

> أما بخصوص مستقبلنا، فنادرا ما سيجدنا المرء سائرين على مسالك أولئك الشبان المصريين الذين يجعلون المعابد ليلا أماكن خطرة، إذ يعانقون التماثيل ويرغبون — بكل وسيلة - أن يرفعوا الحجب ويكشفوا ويسلطوا النور الوهاج على كل ما جعل - لأسباب وجيهة - مستورا. كلا، إن هذا الذوق الرديء، هذا التوق الى الحقيقة، «الحقيقة بأي ثمن»، هذا الجنون الفتي في محبة الحقيقة، قد فقد سحره بالنسبة إلينا: فقد أصبحنا من الخبرة والجدية والمرح والاحتراق والعمق بحيث لا يؤثر فينا ذلك السحر.لم نعد نؤمن بأن الحقيقة تظل حقيقة عندما ترفع الحجب، لقد عشنا طويلا بحيث لم نعد نؤمن بهذا، إننا، اليوم. نعتبر أن من اللياقة ألا نرغب في رؤية كل الأشياء عارية، أن نرغب في حضور كل شيء، أو فهم و«معرفة» كل شيء (GS .Pref.4)

ويمثل الاغريق مرة أخرى، نماذج للقدوة بخصوص «اللياقة» المستجدة التي يبشر بها نيتشه. ذلك أنهم يدركون - بإحساسهم الديونوزوسي "Dionysian" المأساوي — إن العيش يستلزم «التوقف بشجاعة عند السطح، عند الطي، عند الجلد، وعبادة المظهر، والايمان بالأشكال، بالنبرات، بالكلمات بأولمب Olympus المظاهر قاطبة». كان أولئك الاغريق، يقول نيتشه، «سطحيين عن تعمق».

من أجل الأسلوب المرح - وحتى لا يقصي الشك — يعطي نيتشه هذا الاحتشام والتكتم - أي احتشام وتكتم الحقيقة التي تنسحب خلف المظاهر على نحو يجعلها عميقة ومستحيلة المنال - اسما ذا مجاز مضاعف، «لعل الحقيقة امرأة... لعل اسمها - لو استعملنا الاغريقية — Baubo. إن هوية ودلالة Baubo غامضتان الى حد ما، وهما لذلك عرضة لتأويلات شتى، لكن Sarah Kofman تحكي إحدى روايات قصة Baubo التي تجعل أهمية توسل نيتشه معقدة على نحو محكم:

> تظهر Baubo في طقوس Eleusis كاهنة مكرسة لـ Demeter. فتحت وطأة ألم الفقد بعد اختفاء Persephone، بدأت Demeter، آلهة الخصب، تتصرف مثل امرأة عقيم، فلم تأكل ولم تشرب ولم تغتسل ولم تتزين لتسعة أيام وتسع ليال. ولكن Baubo أضحكتها. وقد تمكنت من ذلك برفع تنورتها كاشفة عن بطنها الذي رسمت عليه هيئة (يعتقد أنها هيئة Iaachos، طفل Demeter — وهو إله مغمور يعتقد أحيانا بأنه Dionysus).

يبدو أن Baubo تفي بغرض نيتشه لأسباب شتى، فهي شخصية مداوية وشافية تدعو Demeter الى العودة الى خصوبتها، مثلما يستعيد نيتشه - الناقد عافيته أثناء التجارب المتعلقة بتأليف العلم المرح. إنها حليفة Dionysus باعتباره ايجابيا وسائلا. وهكذا فإنها وهذا هو الأهم، ليست كما تبدو، بل إنها تقدم سلسلة (ربما غير متناهية) من الأوهام والتجليات الذاتية والصور: لباسا يفضي الى هيئة تفضي بدورها... الى سرية الرحم؟ الحقيقة امرأة — هذه المرأة Baubo - انسحاب مظاهر مستديم.

وتقريبا، في نفس الوقت الذي جعل فيه نيتشه الحقيقة متماهية مع Baubo، فإنه قدم أيضا - في مقدمة كتاب ما بعد الخير والشر - الحدس الذي ظل مركز الاهتمام في العديد من المناقشات المتعلقة بالكيفية التي يتصور بها نيتشه الحقيقة (٩) وهذا الحدس طبعا مثل آخر على استعمال المرأة مجازا للاشارة الى الحقيقة:

> لنفترض أن الحقيقة امرأة - وبعد؟ أليست هناك أسس للظن بأن كل الفلاسفة - بقدر ما هم وثوقيون Dogmatists - ظلوا جد منعدمي الخبرة في تعاملهم مع المرأة؟ أليست هناك أسس للاعتقاد بأن الجدية الشنيعة والتطفل الأخرق اللذين ظل الفلاسفة عادة يتقربون بهما الى الحقيقة، كانا منهجين سمجين وغير ملائمين لكسب ود امرأة؟ إن ما هو مؤكد هو أنها لم تدع نفسها ممكنة المنال - وهكذا فإن كل صنف من أصناف الوثوقية يترك قائما مثبط الهمة خائبا، هذا إن ترك قائما (BGE Pref).

إن العبارة المجازية «الحقيقة امرأة» تمكن نيتشه من أن يستعمل سجاله المصوغ سلفا بشكل متين ليرد على الميتافيزيقا الوثوقية مسفها الغرور الأعظم للرجل. فالوثوقي ليس خبيرا في التعامل مع المرأة. إنه متغزل رديء. يتقرب من المرأة بالوسيلة الخاطئة تماما لكونه مخطئا في فهمه معنى أن «يكسب ود امرأة»، كما أنه مخطيء بخصوص الطريقة الملائمة لكسب ذلك الود. لا يعني هذا أن مجهودات الميتافيزيقيين كانت كلها عبثا، فالعكس تماما هو الصحيح، فحتى عندما نبدأ من أشد الأصول اعتباطا - «أي خرافة شعبية، قديمة... أي تلاعب بالألفاظ ربما، غواية بالنحو، أو تعميم جريء لمعطيات جد بشرية، مفرطة في كونها كذلك، جد شخصية وجد ضيقة» - فإننا نجد أن فلسفات الوثوقيين قد استطاعت أن «تنقش نفسها في قلوب البشر». ويورد نيتشه عبارة افلاطون «اختراع الروح الخالصة والخير بما هو كذلك» أمثلة على ذلك النوع من الأخطاء المستديمة التي

فرضتها الفلسفة الوثوقية على العالم. غير أن الدوام ليس علامة على النجاح. فلا شيء يفوق سوء ذوق المتغزل، الذي يتباطأ بعد فشله. وهكذا تفشل مغازلة افلاطون المثالية Paradigmatic للحقيقة كلية لكونها تخطيء تماما في تصور طبيعة العلاقة التي ينبغي السعي الى إقامتها بين عاشق الحقيقة والمرأة التي يقال بأنها تمثل الحقيقة. «عندما كان المرء يتحدث عن الروح وعن الخير، كما فعل افلاطون»، يقول نيتشه ، «فإن ذلك كان بالتأكيد يعني قلب الحقيقة رأسا على عقب وانكار المنظور Perspective، أي انكار الشرط الأساسي لقيام كل أشكال الحياة.» لقد كان افلاطون يسعى الى الوصول الى حقيقة «المرأة بما هي كذلك». ولكن المرأة الموجودة فعلا أمامه كانت هي Baubo - أو الحياة الانثوية Vita femina - وكانت تتجلى باستمرار بطريقة ما، تتجلى باعتبارها شيئا محددا، ولم تكن تتجلى أبدا باعتبارها مجرد «امرأة بما هي كذلك (أمر غير مرغوب فيه ولا يمكن تصوره). أن تعشق امرأة يقتضي على الدوام أن تتبنى منظورا بخصوص شكل من أشكال التجلي [10] وعندما يخطيء الوثوقيون في هذا، فإنهم لا يفعلون إلا أن يربكوا أنفسهم.

المرأة مجاز للفن:

إن الفشل الذريع للسعي الميتافيزيقي نحو الحقيقة - ذلك الفشل الذي يسخر منه نيتشه في مقدمة العلم المرح ومقدمة ما بعد الخير والشر - يطرح بإلحاح جديد هذا السؤال: بأي وسيلة يمكن للفيلسوف أن يضع «نفسه» في علاقة مع الحياة ومع الحقيقة، علما بأن طبيعتهما تمكن من استعمال «المرأة» مجازا للتعبير عنهما. إن سطحية ومظهرية الحياة اللتين سبق وصفهما يمكن تصورهما الآن باعتبارهما صفة جمالية للحياة. وبما أن الحقيقة والحياة تتجليان باعتبارهما مظهرا محددا، ولكنه متملص وسائل ، فإنهما تشبهان عملا فنيا، وهذا العمل الفني هو على الدوام تمثيل، إيحاء، ووعد. وهكذا فإن نيتشه يعيد تأكيد الرابطة الأساسية بين المرأة والحياة والحقيقة عندما يصرح في (العلم المرح، ٣٦١)، بأن النساء «فنيات الى حد كبير». إنه يدعم وصفه للمرأة بأنها «فنية» بواسطة التلاعب بالعبارة الالمانية Sich geben [11] (تمنح نفسها) - ذلك التلاعب الذي أصبح الآن مشهورا. وهكذا فإن النساء فنانات الى الحد الذي يجعل المرأة تستطيع أن تلعب دورا — أن «تقدم نفسها باعتبارها» (sich geben) شيئا — حتى في تلك اللحظة التي أسطرها mythologize الرجال معتبرين اياها أعظم استبصار وأعظم تخل عن الذات - اللحظة التي تعرف فيها المرأة ذاتها، كما هي في ذاتها، معرفة تامة — اللحظة التي «تمنح فيها نفسها» (Sich geben) . وهذه لعمري لسعة استخفاف أخرى موجهة الى غرور الخطاب الميتافيزيقيين الطنانين ، فحتى لو أفلحوا (ربما بمحض الالحاف الأبله) في استمالة امرأة. فإنها مع ذلك تستطيع أن تتظاهر برعشة الجماع Orgasm [12] إن أي حقيقة مأمولة في ذاتها مستحيلة المنال إنها كالمرأة تماما تستطيع أن تتظاهر بأنها «تمنح نفسها» حتى عندما تستهزيء بالسعي الجاد المعتد بنفسه للفيلسوف.

وهكذا فإن كان يبدو أن الفلسفة الوثوقية وسيلة خرقاء (وغير فنية) لعشق المرأة، فإن نيتشه — على العكس من ذلك - يتصور عشق الفنان للمرأة مغامرة في حد ذاته. ففي المأثورة الرابسودية — Rhapspsodie — ٥٩ من العلم المرح، «نحن الفنانين» يقر نيتشه أنه عندما نعشق «نحن» المرأة (الحياة حقيقة) فإننا لا نعشقها «كما هي» بل مثالية كما يريد عشقنا لها أن تكون نحن الفنانين — مثل قدماء الاغريق - نجعل عشقنا مقتصرا على عالم المظهر، بل نخلق واجهة جميلة إجلالة لعشقنا - إننا نصنع الحجب الخلابة التي وصفت في العلم المرح، ٣٣٩، بأنها «سحر الحياة الجبار».

٣ - وطأة جنسانية المرأة على خطاب نيتشه

ومن جهة أخرى، فإن فكر نيتشه يصبح مرتبكا إذ تتكشف استعارة الفنان باعتباره عاشقا. إن الدافع الدائم لتوظيف نيتشه للمرأة - ذلك التوظيف الذي يمثل الآن نقصا ملحوظا لهجومه على طبيعة المرأة — هو اعادة الاعتبار لما هو طبيعي، باعتباره طبيعيا وذلك بعد محاولة الميتافيزيقيين أن ينتزعوا شيئا من خلف الطابع المحجب والمنظوري للطبيعة. وإعادة التطبيع هذه تتم تحت رعاية المرأة وتعني، في عالم السعي نحو الحقيقة، استمتاعا مفعما بالحيوية، بلعب الأشكال التي من خلالها تقدم «نفسها» إلينا. أما في عالم القيم الأخلاقية، فإن هذا التطبيع يعني إعادة الاعتبار للجسد ولشهواته ورغباته الجنسية بعد أن شوهته «النزعة الاخصائية» المسيحية [13] لكن لنتأمل الكيفية التي قدم بها نيتشه موضوع الفنان العاشق أثناء خلقه للصورة المثالية لمعشوقته:

> نحن - الفنانين - عندما نعشق امرأة، فإننا نستشعر كراهية للطبيعة وذلك بسبب كل الوظائف الطبيعية المثيرة للاشمئزاز التي تكون المرأة عرضة لها... فنرفض بعدئذ أن نعير أي اهتمام للفيزيولوجيا ثم نقرر بشكل سري: «لا أريد أن أسمع أي شيء عن كون الكائن البشري شيئا أكثر من روح وهيئة» هذا دأبنا نحن - الفنانين- نتجاهل كل ما هو طبيعي. إننا ذاهلون ومبتلون من طرف الرب. ساكنون مثل الموت، نظل بدون كلل شاردين على قمم لا نراها قمما بل سهولا، على قمم نعتبرها سلامتنا (GS.59).

ما هي هذه الكراهية للطبيعة وما علاقتها بنقد نيتشه للميتافيزيقا؟

يتطرق نيتشه أيضا الى العلاقة بين ما هو «طبيعي وما هو «روح وهيئة» وذلك في الفقرة ٢٣٠ من ما بعد الخير والشر، حيث يعالج بشكل منهجي الموضوع الذي يتردد في تأملاته : أي

العلاقة لدى كل «مفكر شجاع» بين «نزوع نحو الجهل والخداع» و«نزوع يمثل نوعا من قسوة الوعي الذهني». وهكذا يقرر نيتشه أنه على الرغم من استمتاع الروح «بتعددية ومكر اقنعتها». فإن الميل المتسامي لدى طالب المعرفة يقتضي «التعرف من جديد على النص الأساسي للانسان الطبيعي Homo natura». هذا الميل المتسامي (لعله في هذه اللحظة هو ميل نيتشه نفسه) يسعى الى «اعادة ترجمة الانسان الى الطبيعة»، وهذا يعني أساسا جعله «أصم عن أغاني الحوريات التي يرددها صيادو الطيور الميتافيزيقيون الذين ما فتئوا يحاولون إقناعه على نغمات المزامير: «أنت أكثر .. أنت أسمى.. أنت من أصل مختلف» إن نص الانسان الطبيعي Homo natura يظل في منأى عن الاختزال الى ماهية ميتافيزيقية تكون «أكثر» أو «أسمى من مجرد تدفق المظاهر التي تعرضها الطبيعة. وهكذا فإن مشكل العلاقة بين النزوع الى المظهر والنزوع الى الحقيقة يصبح الآن محلولا، إذ أن الحقيقة المتوافرة الوحيدة ليست إلا الحقيقة الظاهرة للانسان الطبيعي فما نريده عندما نريد الحقيقة، هو المظهر.

كيف يمكن إذن أن يفسر الرفض الدرامي للانسان الطبيعي ـ هذا الرفض الواضح في «نحن الفنانين» حيث يتبين أن نيتشه العاشق ـ الفنان يفضل «أغنية الحوريات» على «الروح والهيئة» على «الوظيفة الطبيعية» التي يكرهها؟ إنه لمن المناسب الآن أن نعود الى لحظة في مقدمة «العلم المرح» تغاضينا عنها لحد الآن. فهناك يعزز نيتشه استعارة «الحشمة» النسوية للحقيقة من خلال نكتة فاحشة ترد في حوار بين طفلة وأمها ـ وهو يقوم بذلك بعد الانتقاد العنيف لقلة ذوق النزوع الى «الحقيقة بأي ثمن» وقبل استحضار صورة Baubo : «هل صحيح أن الرب موجود في كل مكان؟ سألت طفلة أمها. «أعتقد أن ذلك بذيء ـ وهذا ـ لعمري ـ تعريض بالفلاسفة» (GS Pref. 4). وهكذا تتضح أهمية المطابقة التي يقيمها Kufmann بين Baubo والاعضاء التناسلية للأنثى [١٤] إن الطفلة المسكينة أذهلتها الفكرة: لئن كان الرب موجودا في «كل مكان» فإنه يوجد أيضا في تلك الأماكن التي تعلمت أن تخجل منها كثيرا وأن تكون بسببها جد محتشمة.

وبما أن نيتشه يستعمل هذه النكتة تمهيدا لتقديم بيان لصالح حقيقة المظهر وضد سوء ذوق النزوع الى حقيقة الماهية، فإن هذه النكتة تكشف عن توجه جديد في اعتناقه للمظاهر، فهذا الاستعمال البلاغي للمرأة يشي بالتواء ملحوظ في حل نيتشه للصراع الحتمي بين النزوع الى الانخداع والضحالة والمظهر، وبين السعي الذي لا يكل نحو الحقيقة فيما يتعلق بنص الانسان الطبيعي Homo natura. وأثناء وصف نيتشه للصراع بين هذين القطبين، يظل منسجما مع نفسه، وذلك بالدعوة الى اعادة تطبيع البشرية وإعادة اكتشاف نص الانسان الطبيعي وبرفض أي فرض تعسفي لكل سمة خارجة عن الطبيعة على ذلك النص. وبالاضافة الى هذا فإن نيتشه متسق مع نفسه في اعادة تأكيد براءة الطبيعة ـ ويتجلى هذا، مثلا، في السجال ضد «النزعة الاخصائية» "Castratism" وحتى في تأكيدات معينة لبراءة الجنس. [١٥]

ومع ذلك، فإن قسوة وعي نيتشه الذهني تضعف ـ كما رأينا منذ لحظة ـ أما نزوعه الى حقيقة نص الانسان الطبيعي كما يبدو فيصبح متوترا، بل متقلبا الى ضده في لحظات حاسمة يعلن فيها نيتشه اشمئزازه من نص الطبيعة ويحتفي بضرورة اللجوء الى «الروح والهيئة»، وذلك حتى يقي نفسه «بدافع (الحشمة)» من الطبيعة العارية. ففي الحالتين اللتين سبق تناولهما ـ أي «نحن الفنانين» (G.S. 59) والطفلة المحتشمة (GS Pref.4) ـ يعبر نيتشه عن تقززه من خلال استعارة المرأة، وخصوصا في سياق وعي حاد بالتجسد الجنسي الأنثوي وهكذا فإن الوعي الحيوي بالمرأة باعتبارها جسدا يؤكد ويحرف توترا يسويه نيتشه باتزان في موضع آخر. فعند التفكير في جسدية المرأة ـ التي هي طبيعية كليا ـ يتخلى عن النزوع الى الحقيقة وينكر الانسان الذي يخلص له في موضع آخر ـ وينكر الانسان الطبيعي الذي يجسده في موضع آخر ويدعو الى شيء «أكثر» و «أسمى» كما لو كان بدوره وثوقيا، إنه انقلاب مذهل.

في مثل هذه اللحظات يشي استعمال نيتشه البلاغي للمرأة ـ على اتساق وصراحة تأكيده للمحاسن التي تعبر عنها ـ بمقت الجنسانية المتجسدة والطبيعية للمرأة. ومرة أخرى، فإن نيتشه متماش هنا بشكل مفرط في البشرية مع الثقافة الذكورية التي تربط على نحو منتظم تقريبا بين المرأة والجسد والطبيعة مشمئزة منها جميعا [١٦].

٤ ـ فكرة النزعة النسوية لدى نيتشه

إن الاقتراح المقدم الآن مشحون بالالتباس. إذ أنه بالطبع مناف للعقل أن ينسب أي شكل من أشكال النزعة النسوية الى خطاب رجل يستهزيء بالمرأة ثم يجعل منها موضوعا باستعمالها مجازيا. غير أن Derrida ـ إذ يلاحظ تهافت خطاب نيتشه المجازي حول المرأة وطمس الماهية الذكورية والماهية الأنوثية في تفاعل الاستعارات الذكورية والاستعارات الأنوثية ـ يشير الى وجود «أطروحات ذات نزعة نسوية ظاهرة» في ثنايا مجموع الكتابات التي يعبر فيها نيتشه عن عدائه الحاقد للنزعة النسوية. والواقع أن تعليق نيتشه الدائم للحقيقة «بين ملاقط علامات الاقتباس» يعتبر ـ بالنسبة لـ Derrida ـ (ما دامت الحقيقة امرأة) «عملا أنثويا» (ص ٥٧). وبأسلوب مشابه يزعم David Krell في Postponements (ارجاءات) أن نتيشه ـ في سعيه الى تجنب النزعة الوثوقية ـ ألفى نفسه «يكتب.. الكتابة الأخرى». كتابة المرأة، التي لا تعدو أن تكون أسلوبا وحجبا ويضيف Krell قائلا : «إن كلا من نيتشه و Derrida يسجل

شكوى النساء من «حمق الفيلسوف الوثوقي» (ص ١٠) . وبما أن المرأة تعتبر في المجتمعات الأبـوية عنصرا نموذجيا للتخـريب، فإن أي رجـل يريد هـدم ـ أو اعادة تقييم ـــ مجموعة مـن القيم المحصنة قـد يجد نفسه منسـاقا الى تصـوير نفسـه امرأة [١٧] ولعل نزعة نيتشــه النسوية مجرد تمجيد للوهم والمظهـر اللذين يـوحـي بهما الاستعمال المجـازي للمــرأة وذلـك في مـواجهـة الوثوقية.

غير أنه إن كانت هذه هي النزعــة النسوية لدى نيتشه، فإن أهميتها ليسـت كبيرة، ذلك أن الزعـم الخطير الذي يقـدمه Kreil ببراعـة خادعـة هو أن الـرجال يمكـن أن ينوبـوا عن النســاء في الكلام (mulicre taceat!) (أخرسي يا امرأة).. وكما تقول Kelly Oliver في نقد مقتدر لـ Krell فإن «الفلاسفة الذكور إذ يتنكرون نساء حتى يثيروا شهـواتهم الذكورية لا يفعلون شيئـا من أجل إنقاذ النساء المرتبطات بالواقع من الفلسفـة الوثوقية الذكورية. بل إن «عملهم» ـ على العكس من ذلـك ـ ينقذ الفلسفة من النساء الواقعيات» [١٨] فلئن كانت النزعــة النسوية لدى نيتشه مجرد استعمال مجازي للمرأة يقدم من خلاله مزاعمه في حلبة الفلسفة الذكورية، فإنها أيضا مجرد مثال آخر لازاحة المرأة. وإذ تخلص Oliver الى أن النزعة النسوية لدى نيتشه تشكل بالفعل مثل هذه الازاحة فإنها تـدعو الى وجوب تعرية ورفـض «التصور الأبوي للمرأة» لدى نيتشه وذلك مـن أجل تأمين مجال تعبر فيه النساء عن أنفسهن».[١٩].

تشابه نيتشه مع النزعة النسوية المعاصرة في الفلسفة واللاهوت

ما هــي النزعة النسويــة لدى نيتشه إن لم تكـن مجرد ذلك الاحتفاء البـلاغي بالمرأة الـذي وصفه Derrida و Krell ؟ رغم عدائه الصريـح للمرأة ورغم مصـادرته لها، فإن فلسفتـه تظهر بوضوح مواضيع تتسم بالنزعة النسوية سواء في ما تؤكده هذه الفلسفـة أو في ما تنـاهضه. ففـي كـل تنوعـاتها ، وبالاستثنـاء الواضح لبعض اللحظات التي يتحدث فيهـا نيتشه بالتحديد عن النسـاء، فإن فلسفتـه محاولـة عميقة ومتسقـة لاعـادة تأكيـد الطبيعـي في مـواجهـة مـــا يعتبره نيتشــه محاولات مسيحيـة وافلاطونية لاحتقـار كل ما هو طبيعي. إن ما يـربط دينوزوس Dionysus والانســان الأعلى Ubermensch ، ومفهـومـي حـب القدر amor fati والعود الأبـدي eternal recurence بدعـوة زرادشـت أن استمروا «في اخـلاصكم لـلأرض» (Z, I, 3) هو الحاح نيتشـه على أن الطبيعـة في صيرورتها الـدوريـة بـريئـة وخيرة. إن طـريقـه الى هـذا الالحاح يقود عبر أشكـال نقـد كـل *اختزال عدمي للصيرورة الى الهوية والثبات والكينونة* كما يقود عبر أشكال نقـد مشابهة لكل محاولـة لتعويض العـالم الطبيعي بعالم فكري مـن «روح وهيئة» . فبين أصحاب النزعــة النسوية من الفلاسفـة واللاهوتيين، يعتبر الاختزال العـدمي للصيرورة الى الكينونـة والتعويـض الثنائي للطبيعـي بالـروحي مـرتبطة باستراتيجية الحفاظ على حكم ذكوري يظهـر كراهية وخوفا من الطبيعة ويعبر عنهما بكراهية النساء والخوف منهن [٢٠] ولكي تتمكن السلطـة الذكورية مـن الدفاع عـن النزعة العدميـة وعن النزعة الثنائية، فـإنها تصر على وجود معنى وحيد تحدده سلطة كهنوتية وثـوقية (مركزيـة اللوغوس Logocentrism) ثم تصر بعدئذ على أنها ذاتها عين ذلـك المعنى (مـركزيـة القضيب). أمـا أحسن حدوس نيتشه فإنه يتحالف مع النزعة النسوية المعاصرة في نقـد الثنائيـة العـدميـة كما يتحالـف معهـا في إعـادة تأكيـد الصيرورة. تلكم هي «النـزعة النسوية لدى نيتشه» وهـذا هو ما يجعل عداء نيتشه الصريح للمرأة مفرطا في الغرابة.

قصور نيتشه عن حدسه الأفضل

إن طبيعة حدس نيتشه الأفضل يمكن أن تصاغ في مجموعة الأطروحات والدعوات المترابطـة. وتتضمن هذه دعوة زرادشت الى الاخلاص لـلأرض ورفض نزوع الكنيسة الى معـاداة الجسد المعنون بـــ «النزعة الاخصـائية» [٢١] ورفض النـزعة الثنـائية الـذي يترتـب عنه تـأكيـد «الاختـلاف» [٢٢]، وتـأكيد الحيـاة باعتبارهـا دورية وخلاقة وبريئـة ـ أي باعتبارهـا دينوزوسية Dionysian [٢٣]. إن تلك الأشياء التي يؤكدها نيتشه باعتبارها دينوزوسيـة هي بالضبط الأشيـاء التي ربطت تاريخيـا بالمرأة ومقتت مـن طرف الديـن والفلسفة القائمين على النظـام الأبوي. وبالاضافـة الى هذا، فإن النظام الأبـوي أجاز شجبه لكل مـا هو دينوزوسي وبالضبط تحت لواء تلـك الأشياء التي كشف نيتشه القناع عن طبيعتها العدمية.

ووراء الاستعمال البلاغي للمرأة فـإن فلسفة نيتشه تلتقي مع هموم أصحاب النزعــة النسوية من خلال تأكيـدها للتعددية والتغير في مقابل الهوية والنزعة الاخـلاقية، ومع ذلك فإن انجاز المسار الفلسفي لنيتشه يظل معاقـا بعدائه المستديم للمرأة. وآية هذا هو ما رأيناه من انحـراف نيتشه تحت وطأة جنسانية المرأة إذ هجر بدون مقدمات «نـص الانسان الطبيعي» حينما كان ذلك النص هو جسد المرأة. وعموما فمـن الواضح أن نيتشه قد أخفق في الاعتراف ـ أو أنـه أهمل الاعتراف ـ بمـدى كون الـرب والقيم المضادة والكينونـة (أي أهداف «إعادة القيم») أمـورا متضافرة مع مركزية وسيادة القيم الـذكورية في عالم يسوده نظام أبوي، كما أنه أهمل الكيفية التي يتبادل بها الاعتقـاد في القدرة الشاملة لرب ذكر الدعم مع الواقع الاجتماعي للسيطرة الذكورية. وهكذا فقد ظـن نيتشه خطـأ أنه قادر على تغليب النظرة المأسـاوية الى *الحياة على النزعـة العدمية التي اكتشفهـا في النظرة المسيحية /* الافلاطونية ـ رغم استمـراره هو في تكريس تحقير وازاحة المرأة اللذين تمارسهما المسيحية والافلاطـونية. ولكن على العكس من ذلـك، فـإن رب القيـم المضـادة يظـل معقـولا مـا دام الـواقـع الاجتماعي للنظـام الأبوي غير منازع كما يظل نعـي نيتشه لهذا

الرب غير مقنع (إن لم يكن غير مفهوم تماما) . (٢٤).

في العلم المرح ١٠٨، يقول نيتشه ، متـأملا في حسرة إنه على الرغم مـن أن الرب ميت «فإنـه مازالت هناك كهـوف قد يستمر فيها عـرض ظله لآلاف السنين». ويبدو أن مقصده هـو أنه على الرغم من أن الميتافيزيقا المضادة للحياة ـ والمقترنة في نظره برب المسيحية والأفلاطونية ـ قـد فقدت معقوليتها، فإن العداء المعبر عنه تاريخيا في الايمان بذلك الرب ما زال قائما في شكل مبثوث ـ أي كظل مبثوث على جدران. لكن ماذا يكون هذا الظل، إن لم يكن هو الذكورة التـي تركز وتقيس الحياة والتأمـل بشكل مستبد، تماما كما كـان يفعل الـرب فيما مضى؟ قـد تكون ميتـافيزيقـا المسيحية والافلاطونية بالذات مـذمومة في فلسفة نيتشه، ولكن النزعة الثنائية العدمية تظل حية: فالقضيب يستخدم معيارا غير دنيوي للنيل من كل ما لـيس قضيبا. وبما أن خطاب نيتشه يدع نزعة المركزيـة القضيبية غير ممسوسة في جوهرهـا ، فإن نقده للرب أجوف كما أن توسله الى براءة الصيرورة أبتر.

عما بعد زرادشت : أبجدية خطاب جديد

بما أن الكثير مما يؤكـده نيتشه يوحي بتحالف مـع النزعة النسويـة ، وبما أنه هـاجم بشكـل فعال البرنـامج الـذي يمثل الأسـاس الفلسفي للنظـام الأبوي، فـإن عـداءه للمرأة يشكـل معضلة متنـافية بشكل فـاضح مع مـا يمكن اعتباره خـلاصة لفلسفتـه. كما أن تأييـده للحظـر الفلسفي المفـروض على المرأة يشكل شهادة محزنـة على قوة تأثير النظام الأبـوي ـ حتى على رجـل كان يمتلـك فيما يبـدو كل المؤهـلات لأن يصبـح ناقـده اللدود.

ومع ذلك فإن نيتشه ـ مناصرا للمرأة أو معاديا لها ـ زميل لنا و ـ كما هـو متاح لنا مع أي زميل آخر ـــ يمكن أن نسأل عما أخذه مـن فكره في محاولة لحث تدميره للميتـافيزيقا الأخـروية نحو الوصول الى تدميره للمركزية القضيبية.

وقد تـأكد الآن بالطبع أن منـاهج نيتشه المتميـزة (تفكيكه الثنائيـات، جنيالوجيـاته عن الأخـلاق والقيم والمزاعم الـدينية والسياسية ورفضه المبـدئي للتمييز بين الطبيعة والماهية) ذات قيمة لا تقدر بالنسبة لأصحاب النزعـة النسوية الذين ينتقدون المشروعية التـي يضفيها النظام الذكـوري على نفسه (٢٥)، كما أنه من الممكن البرهنة على أن هذه المناهج ذات قيمة أعظم لو أنها استخدمـت بشكل أكثـر مثابرة، ولكـن الأهم مـن كل هـذا، هو ادراك نيتشه المزدوج بـأن العدمية والثنائيـة اللتين يعزوهما الى الميتافيزيقا المسيحيـة الافلاطونية مدعومتـان بعادات منطقية محددة، وأن تجاوز الميتافيزيقا المذكـورة، يقتضي تأسيس نحو جديد تماما. وكما ابتدع Dr. Seuss (*) أبجدية وهميـة (كاملة مع مـؤلف رمزي عن الحيـوانات وعاداتها) في «عما بعـد الياء» فإن طريق النزعة النسويـة يجب أن تكون مشابهة لتلك الطريق التي سعى نيتشـه الى تخطيطها بدءا بزرادشت وانتهـاء باعادة تقييـم كـل القيـم. فكما ظن (رغـم أن الأمـر لم يكـن كما ظـن بـالضبط). فـإننـا اليوم يجب أن نبتـدع خطابـا جـديدا يلغـي الخطـاب القـديـم دون أن يقـوم بمجـرد اعـادة تـأسيسـه في ايديـولوجيا مضادة.إن وجهتنـا في سبيل الوصول الى «مـا بعد زرادشت» يجب أن تكـون هي تمديد تفكيـك نيتشه لـــ «أسمى القيـم المعروفـة لحد الآن» من رب الميتـافيزيقـا الى كل خطـاب ذكوري كيفما كان.

الهوامش

١ ـ انظر تحليلات عداد الفلسفة الاكاديمية للمرأة في الأعمال الآتية:
S. Leila Ruth, Methodocracy, Misogyny and Bad Faith : The Response of Philosophy, in Dale Spender, (ed), Men's Studies, Modified: The Impact of Feminism on The Academic Disciplines, (Oxford : pergamon press, 1981) ; Genevieve Lloyd, The Man of reason (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984) , Jean Girimshaw, Philosophy amd Feminist Thining (Minneapols: University of Minnesota Press, 1986) and Mary daly, GynEcology (Boston: (Boston: Beacon press, 1978)8

٢ ـ بخصوص الاستخدام الذكوري للمرأة باعتبارها استعارة انظر :
Eva Kittay, Woman as metaphor, Hypatia, vol 3 (1988), p. 63 - 86.

٣ ـ بخصـوص السياسـة لدى نيتشـه أنجـزت محاولات مشـابهة لفهـم التوتر الموجود بين المعاني الضمنية لفلسفته والتصريحات التي يدلي بها. انظر بهذا الخصوص:
Mark Waren, Nietzsche and Politicat Thought, (Cambridge: MIT press 1988).
اما بخصوص ابيستيمولوجيته فانظر:
Maudemarie Clark, Nietsche on Truth and Philosophy, (Cambridge university press, forth coming).

٤ ـ لـلاطلاع على امثلـة مـن الادبيـات التي تتطـرق بـاسهـاب الى النزعـة الذكورية والنزعة الأبوية في الورع المسيحي الافلاطوني انظر:
Roscmary Radford Ruether, "Sexism and God - Talk" (Boston : Beaco {ress, 1983) ; Mary Daly The Church and the Second Sex (Boston : Beacon Press, 1968) Beyond god the Father (Boston :Beaco Press, 1973), Gyn /Ecology, op cit, and pure lust (Boston: Beacon Pres, 1984), and Sheila Coilins, A Different Heaven and Earth (Valley Forge: Judson Press, 1974).

٥ ـ انظر:
Ellen Kennedy, Nietzsche: Women as untermenach, Ch. 7 in
Ellen Kennedy and Susan : Mendus (ed.) Woman in western political philosophy: Kant to Nietzsche, (Brighton, Sussex Wheatscheaf books ,Ltd., 1987) ; *Ofelia Schutte, Beyond nihilism: Nietzsche without* masks (Chicago : the university of Chicago press, 1984); Christine Garside Allen, Nietzsche's ambigvalence about women, i, Lorenne M.G. Clark and Lynda Lange (ed.) , The sexism of social and political theory (Toronto, university of Toronto press, 1979); and Linda Singer.

أنا مـدين لهذه الدراسـات النقدية المستفيضـة حول عداء نيتشـه للمرأة على ان لدي أيضا تحفظات على كل منها (انظر، مثلا الهامش ٧. أدناه).

٦ - انظر مثـلا تأمـلاته حول الـدوافع الى العلـم وذلك في Gs, 344 حيث ينتقد الدافع الاخلاقي لدى العـالم - ذلك الدافع الذي يحثه على الا يخدع - باعتبـاره معاديا للحيـاة مادامت الحيـاة - فيما يبدو — تهدف الى المظهر الخارجي الذي يعني الضلال والخداع والزيـف والوهم والتوهم ومادام الوضـع — فيما يبدو - هو أن الانـدفاع الأعظم للحياة قـد برهن دائما على انحيازه الى أكثر المنافقين انعداماً للضمير.

٧ - يتشاطر كـل من Kennedy و Schutte و Allen و Singer الميل الى اهمال او التقليل من أهميـة ادعاء نيتشه بأن الحياة خـداعة وسطحية بالاسـاس ولذلك فانهم يميلون الى اعتبار بعـض اطروحاته عن المرأة (كادعـائه مثلا بان النساء لا قدرة لهن على الموضوعية أو على السعي نحـو الحقيقة) بأنها سلبية تماما في حين أنها ملتبسة تماما.

٩ - التأمـلات حول سؤال نيتشـه : «لنفترض أن الحقيقة امرأة، وبعـد؟» ينبغي أن تنطلق من كتاب Derrida :

Spurs : Nietzche's Styles, Barbara Harlow, (Chicago: The University of Chicago Press, 1979).

غير أن هناك دراسات أخرى عديدة حذت حذو دراسة Derrida: انظر:

John D. Caputo. " Supposing truth to be a waman .... Heidegger, Nietzsche, Derrida" Tulane: Studies in Philosphy, vol. 32 (1984), p. 15 - 2 Gsyle L. Ormiston, Trances of Derrida Nietzsche's Image of Woman Philosophy Today, vol 28 (1984), p. 428 - 36; Kelley Oliver, Woman as Truth in Nietzsche's Writing, Social Theory and Practice, vol. 10 (1984) p. 185-99, and Gayatri Chakravorty Spivak, Displacement and the Discourse of Woman, in Mark Krupnick (ed.) Displacement: Derrida and after (Bloomington, Indiana University Press, 1983).

١٠ - ليس من الضروري أن يلـزمنـا تاويـل افتراض نيتشـه بـأن الحقيقة امـرأة بالجموح المتطرف في قراءة Derrida لـ نيتشه. فـ Richard Schacht ايضا يستعمل المجاز بشكـل جيد لتقترح الملامح التي يمكن أن ينطوي عليهـا اي تأويل «صائب» و«مقتدر» للواقع. انظر كتابه:

Nietzsche (London : Routledge and Kegan panl, 1983) , p. 115 - 16.

١١ - بالاضـافة الى منـاقشة Kaufmann في الهامش على تـرجمته للنص لتـلاعب نيتشه بالكلمة انظر مناقشة Derrida في :

Spurs, op. cit, p. 69 and 109.

وانظر كذلك :

Spivak, Displacement and the Discourse of Women, op. cit.

١٢ - تعتبر Spivak القدرة على التظاهـر بالرعشة الجنسية مثارا لغبطـة حادة من قبل الفيلسوف الذكـوري الذي لا يمتلك أية حيلة مشابهة: فقلمـه إما أن يكتب أو يمتنع.

١٣ - انظر مثلا:

TI Morality as anti - nature 1.

١٤ - انظر الهامش المتعلق بـ Baubo في ترجمته للعلم المرح.

١٥ - انظر مثلا:

EH. Why Iam so wise , 5.

١٦ - بخصـوص الـربـط بين المرأة والجسـد والطبيعـة في الشعـور الأبـوي بالاضطهاد انظر مثلا:

Ruether, Sexism and God -talk , op. cit. ch. 4.

وانظر كذلك:

Susan Griffin, Woman and Nature (New York: Harper and row, 1978).

١٧ - Cf. Jane Marie Todd, The philosopher as Transvestirte: Textual Perversion in Glas, in Donald G. Marshall (ed.) Literature as Philosophy / Philosophy as Literature, (Lowa city: university of Lowa press, 1987).

١٨ - Kelly Oliver, "Nietsche's Woman : The Poststructuralist Attempt to do Away with women" Radical Philosophy, vol, 48 (1988) p. 25.

١٩ - Ibid, p. 2

٢٠ - انظر مثلا :

Daly , Beyond God the Father, op cit. Ruether, Sexism and God - Talk, op. cit and Griffin, Woman and Nature, op. cit.

٢١ - Cf. TI Morality as anti - nature 1.

٢٢ - Cf. Gilles Deleuze, Nietzsche and philosophy Hugh Tomlinson, trans. (New York: Columbia University Press, 1983).

٢٣ - لاحظ مـع ذلك ان Daly، في Gynlecology op cit. قد نـددت بمحاولـة الاختفاء بـ Dionysus باعتباره ممثلا آخر للاستيلاء على السلطة الانثوية.

٢٤ - تصف Mary Daly مـوت الـرب المعلـن عنـه في GS 125 بـأنـه شبيـه بمسلسل تليفزيوني شعبي كئيب "Soap opera" (The Church and the Second Sex, New Archaic Afterwords, p. XI) غير ان الأسباب التي تدفعها للتقليل مـن شأن اعلان N ليست مطابقة للأسبـاب التي تدفعني الى ذلك. فهي تنكر اي أهمية للاعلان عن موت رب لم يكـن قط حيا. أما أنا فاعتقد أن الرب الذي كتب عنه نيتشه يتمتع بحظ وافر من الحياة، وسيظل حيا ما ظلت الفرضيات الذكورية غير مقيدة.

٢٥ - انظر مثلا:

Mary Poovey, "Feminism and Deconstruction", Feminist Studies, vol.14 (1988), p. 51 - 65, and Joan Scott, "Deconstructing Equality- versus - Difference: Or, The Uses of Proststructuralist Theory of Feminism" , Feminist Studics, vol, 14 (1988) p. 33 - 51, for feminist employements of Nietzschean deconstruction ; of course the work of Mary Daly is in effect a susained, brilliant genealogy of traditional justifications of male authority and sexism.

وبخصوص تـوظيف أصحاب النزعـة النسوية للتفكيك النتشـوي فإن أعمال Mary Daly طبعا تمثل في الـواقع جينيولوجيـا متماسكة ومتميزة للتبريرات التقليـدية للسلطة الذكورية ونزعة الميز الجنسي.

* أعمال نيتشـه الواردة في مقـالي يشـار إليها بـالصيـغ المختصرة لعنـاوين الكتب متبوعة بأرقام الفقرات:

BG/e: Beyond Good and Evil. Translated by Walter Kaufmann, New York: Vintage Books, 1966.

EH: Ecce Homo, Translated by Walter Kaufmann, New York, Vintage Books, 1967.

GM: The Genealogy of Morals, Translaged by Walter Kaufmann, New York, Vintage Books, 1976.

GS. The Gay Science , Translated by Walter Kaufmann, New York, Vintage Books 1974.

TI: Twilight of the Idols, Translated by Water Kaufmann. In The Portable Nietzsche. Edited by Walter Kaufmann, New York : The Viking Press, 1968.

WP: The Will to Power. Translated by Walter Koufmann, and RJ. Hollingdale, New York, Vintage Books 1968.

Z. Thus Spoke Zarathustra. Translated by Walter Koufmann. In The Portable Nietzsche. Edited by Walter Kaufmann, New York : The Viking Press, 1968.

* هذه ترجمة لـ:

David Booth. "Nictzsche's 'Woman' Rhetoric", in History of Philosopy Qurterly, Volume 8, Number 3, July 1991.

* د. حسن حلمي.



فتنة الأنثوي



(انطلاقا من أقوال لابن عربي)

مصطفى الحسناوي *

(.. إنهن محل الانفعال) ابن عربي.

بعض أقوال ابن عربي لا تكف عن الاحتفال بالأنثوي le féminin، بحضوره الباذخ، ببهائه المصون، بعتمته الواعدة بالنهار، بحشمته المضيئة، وسريته الكاشفة، من داخل صونها المحير، ماهية الأسرار كلها. مبثوثة هذه الأقوال تماما كمقابسات مضيئة، في ثنيات بعض كتبه (: فصوص الحكم/الفتوحات)، على سبيل المثال، أو مشكلة عصب كتابته الأساسي، كما هو الشأن بالنسبة لديوان (ترجمان الأشواق).

إنها أقوال تنكتب في جوانية الجسد وبرانيته في آن، تمخر العمق تنتشر على سطح الكتابة، فاتحة إياها على الخارج العنيد، على الآخر المتعذر على القول، بدون جعله جزءا أساسيا من الجسد المكتوب، corps écrit أي على هبات الأنثوي ورؤاه المتعددة شيء ما، كانفتاح للكتابة على الصيرورة الأنثوية le devenir-féminin، على الجسد الأنثوي كهبة ـ شرخ، تتماهى وشروخ الفكر اللامتوقعة، إذ هنا في حيز هذا الجسد بالذات، يتم المرور نحو الطاقة الفعالة للفكر وممكناته، نحو الترحيلات التي تطال الخطاب وسكينته، ونحو خارج الكينونة الذي يهز أس اللغة ويختبرها، أي نحو الأنثوي بما هو سطح الوجود، وأحداثه الخالصة. تبدو هذه الأقوال كأفوريزمات aphorismes حيوية، بلغة دولوز في كتاب (منطق المعنى)، هي مثابة طرق تأملية حاملة لطاقة «استفزازية» مثالية، تحدد مذهبا أو منظورا على الأقل. يقول ابن عربي في آخر فص من (فصوص الحكم)، وبالضبط في باب المحبة التي هي أصل الموجودات، متحدثا عن النساء (إنهن محل الانفعال)، و (العلة مؤنثة)، وفي (الفتوحات) [١] يقول : (فحبهن فريضة واقتداء به عليه السلام قال رسول الله ﷺ حبب إلي من دنياكم ثلاث: النساء والطيب وجعلت قرة عيني في الصلاة، فذكر النساء، أترى حبب إليه ما يبعده عن ربه ، لا والله، بل حبب إليه ما يقربه من ربه)، ويقول أيضا (فمن عرف قدر النساء وسرهن، لم يزهد في حبهن، بل من كمال العارف حبهن، فإنه ميراث نبوي وحب إلهي ، فإنه قال ﷺ ، حبب إلي ، فلم ينسب حبه فيهن إلا الى الله تعالى ، فتدبر هذا الفصل ترى عجبا) لا تتعلق المسألة بوصف لموقع الأنثوي،بل بانخراط حميمي فيه، وفي فاعليته ، وبالانتماء الى قوته، والى (الفيض الغامر من الأنوثة، الذي ما فتئت حداثة بأكملها ، تتمثل فيه فعل الكتابة، أي ضربا من القوة غير القابلة للتذويب)، كما يشير الى ذلك بلانشو[٢]. لا يذهب هذا الانخراط نحو الأنثوي باعتباره معطى قابلا للادراك بل نحوه كممكن، قابل للاشتغال والتأويل ، أي نحو كتابته بالذات، بما هي عالمه الممكن ، ووجهه المعبر عنه، والكلمات التي يشتغل عليها التعبير. مسألة الانخراط / الانتماء هذه، متعلقة جذريا باقتصاد الكتابة واستراتيجية الخطاب الصوفي عند ابن عربي، إن هناك نوعا من الافتتان بجمالية الكتابة (الاسلوب) أولا،

★ كاتب من المغرب.

افتتانا هرموسيا، غنوصيا وألخيميائيا، يتجاوز بالكلمة حدود التركيب والمعنى المألوفة ليجعلها تندغم في صيرورة سحرية/سرية، تلج نوعا من الانخطاف اللانهائي، شبيه بما أسماه نيتشه في سياق آخر: الرقص بالكلمات والأسلوب، وثانيا ، لأن هذه الخطابية الصوفية عارفة ، تتجاوز محدودية الحدوسات والشطحات الى الاشتغال عليها، ومحاولة أسرها انطلاقا من ماكنة تأويل مركبة، ومن أشكال تعبير مختلفة، ولأنها أيضا خطابية بلا ذات discursivité sans sujet، تشتغل فيها سيرورة الكتابة على الآثار les traces، أكثر مما تشتغل على/أو انطلاقا من ماهية معطاة. لا قياس يضبط هذا الانخراط في لانهائية النهائي، فيما يمكن تسميته بالمجاورة المدوخة للفكر والمربكة للحواس، أو المجاورة كإمكانية وكالتزام أو نطولوجيين، لأن الشغف الانخطافي (انخطاف ينمرس في أفق المعلوم وإزاء ملفوظاته، لا الانخطاف العاري والمتوحش والبدون علائق... كما نلمسه مثلا عند باطاي)، يبتكر الآخر ، ينشغل به ويستحضره، وفق نمط يجعل الكتابة رهينة الأنثوي، مسكونة بندائه المستعجل والحاد متعلقة إمكانيتها به. تتعلق المسألة هنا بقياس لانهائية الأنثوي، انطلاقا من/وداخل نهائية الملفوظ (الحديث النبوي). الأمر الذي يجعل التجربة الانخطافية léxperience extatque، تجربة معرفية، مشروطة بفاعلية التأويل، ويجعل العمق الأونطولوجي، ملزما باستدعاء الملفوظ ، واستخراج ممكنات المجاورة منه. إن انخراط الكتابة، في استدعاء الأنثوي واستثماره ، يتبدى وفق اجراءات عديدة: ارتباط حركتها الوثيق والجوهري مع اللامدرك باعتباره محل الأنثوي بامتياز، أو على الأقل محلا لتحقق أثره (بالمعنى الذي يأتي فيه هذا الأثر، من ما وراء عصي على الادراك والانكتاب، معبرا في آن عن المتعذر على التعبير L'inexprimable)، وانخراط خطها في خط الصيرورة (بالمعنى الذي تنأسر فيه الكتابة داخل صيرورة - أنثى لا تقاوم). انتشار الكتابة فوق سطح لانهائي وتعايش العديد من الأجساد ـــ الهويات داخلها، بالمعنى الذي تتعايش فيه الفكرة مع جسدها، والفتنة مع قرينها ويصعد فيه اللامعقول، اللامفكر فيه الى سطح اللغة، ويصير فيه الأنثوي سطح الأحداث بالذات لا عمقها المزعوم أي (كصور تبتكر في اللغة «لغة الآخر») حسب كريستين بوسي كلوكسمان. ذلك ما يسميه دريدا في (Eperons)[٣]، العملية الأنثوية التي تكتب وتنكتب في آن، وإليها يؤول الأسلوب، لأنه اذا كان الأسلوب رجلا فإن الكتابة أنثى. أن تكون الأنثى محل الانفعال هو تأكيد لأبعاد هذه العملية الخلاقة والاستراتيجية ، إبراز لأهمية التأنيث المعول عليه، ولمنزلته في الوجود، أولتلك الأنيما L'Anima القوة الأنثوية المحررة التي تصير نافعة ومؤكدة كما أشار الى ذلك دولوز بصدد تأويله لحضور آريان Ariane في كتابة نيتشه. بهذا المعنى يصير الأنثوي تأكيد التأكيد،تماما كما آريان في لقائها مع ديونيزوس، حسب الفكرة العزيزة على دولوز في قراءاته لنيتشه، لا تأكيد المقصى أو المنفي، يصير الحياة المؤكدة للكتابة. يمكن في هذا السياق ، اعتبار (ترجمان الأشواق)، تعبيرا عن هذه الفاعلية المشتغلة عبر الفتنة: فتنة الكيان، المجسد وفتنة اللغة في آن، أو فتنة التأويل وفتنة الأنثى ـ الخطاب معا. تبدو المسألة متعلقة بإبداع وانتاج أنثويين، جزيئين ومتعددين، ينتشران على سطح الكتابة، يفتحانها على الأقاصي القطبية على الصيرورة اللامدركة ، التي تجعلها مسكونة بنداءات ممكناتها اللانهائية، تائهة عن ماهيتها وعن حدودها، إذ لا يمكن أن نكتب الأنثوي ولا «حقيقته» مادام متواجدا باستمرار في المنأى اللجي للحقيقة، وبما هو لا حقيقة الحقيقة. يقول عنه ديريدا، بأنه يبتلع كل ماهية، كل هوية وخاصية، ويحجبها في الأعمق اللانهاية (إنهن محل الانفعال ...) أي محل الدوار le vertige اللانهائي حيثما تتقدم الكتابة نحو الفقدان الباذخ لمركزيتها اللاهوتية أو العقلانية، لمنطقها ليس الفقدان هنا، سقوطا في جنون المعنى ، ولكنه الفاعلية الانخطافية التي تلجها الكتابة كتأويل للملفوظ l'énoncé وتناسل للتأويلات ، خصوصا حين تنعلن كمساءلة لآخرها المطلق، عبر استدعاء الحب، والشهوة والحنين، وكل المفردات العشقية النزاعة لمجاورة الأنثوي، إنها فاعلية شبيهة بماكنة حرب machine de guerre، ذات سلطة غريبة، مرعبة وفاتنة. (الحب أعظم شهوة وأكملها)، يقول ابن عربي في (ترجمان الأشواق) [٤]. إنه الحب الذي يشتغل عبر الحنين (حنين المحبة والشوق لا حنين عرض يزول بزوال متعلقه)، والذي لا يمكن حده (أي تعريفه)، (فمن حد الحب ما عرفه ومن لم يذقه شربا ما عرفه، ومن قال رويت منه ما عرفه، فالحب شرب بلا ري) يقول في (الفتوحات). الحب باعتبار أهميته عند ابن عربي، هو كما الأنثوي، تحده (تعرفه) لا محدوديته بالذات. الشرب بلا ري، لا يشير فقط الى مضاعفة قوة الفعل لدى المحب، بل وقوة الكتابة أيضا (شيء ما كارتواء لا يني يضاعف رغبته..)، نمط التعبير الذي يحاول انتاج الفكرة المتعددة واللانهائية للحب، إن جسد المحب، جسد مكتوب، طرس ممنوح لانمحاء وانكتاب المحبوب فيه، دون أن تكون إرادة المحب الناظمة والموجهة له، طرس أورفيوسي بامتياز ، ينعلن ككتابة للمحو وفتنته . يتبدى ذلك مثلا ، في حديث ابن عربي عن حرقة الشوق، التي تنتقل من البدن، ليصير الاحتراق نموا لصورة المحبوب في الخيال، إن الاحتفال بالأنثوي، احتفال بتخيل جسدي/فكري، بجمالية الخطاب، بدوائر التأويل المنبجسة من أنثوية الجسد، وترحيلات الكتابة، احتفال يشتغل عن بعد، وانطلاقا من مسافة معلومة، خصوصا اذا اعتبرنا مع ديريدا، بأن المسافة التي تشتغل انطلاقا منها فتنة الأنثوي بفعالية هي عنصر سلطته، وأن علينا البقاء بعيدا عن هذا النشيد، عن هذا السحر، بعيدين عن هذه المسافة، لا من أجل الاحتراس من

الانبهار كما يمكن اعتقاد ذلك، بل من أجل اختباره [٥]. إن الحنين الى النسوان (الى الأنثوي) وحبهن، وخصوصا حنين العارفين (الذين يقول عنهم، في الفتوحات بأن لهم أعين في قلوبهم، فتحتها لهم المعرفة، يرون بها منك، ما تجهله أنت من نفسك، لأنه ليست لك تلك العين، والذين عرفهم الجنيد قائلا: العارف من ينطق عن سرك وأنت ساكت، أي يعرف منك ما لا تعرفه أنت من نفسك) إليهن حنين الكل الى جزئه، كاستيحاش المنازل لساكنيها الذين بهم حياتها، ولأن المكان الذي في الرجل الذي استخرجت منه المرأة عمره الله بالميل إليها، فحنينه الى المرأة حنين الكبير وحنوه على الصغير. يبدو هذا التصور كتأسيس لخرائطية جسدية cartographie corporelle، تؤكد الاختلاف الجنسي وتنفيه في آن، كما لو أن الجسد لا تكونه الأعضاء والوظائف بقدر ما تخترقه الكثافات والعتبات وخطوط الترحيل والاستيطان: الآخر ـ الأنثوي الذي يرحل ثم يصير موقعا للاستيطان، يصير OsC، جسدا بلا أعضاء، خرائطية محايثة لرغبة بلا ذات desir sans sujet، رغبة غير مذوته، لا شخصية، وغير مجنسة (من الجنس) تنطرح كهيسية Hécceité، بالمعنى الذي يحدد به كل من دولوز وكاتاري هذا المفهوم [٦] كنمط تفردن شخص personne، ذات sujet، أو ماهية essence، بحيث يمكن اعتبار فصل شتاء أو صيف ساعة، تاريخ، ... الخ، أشياء ذات فردانية كاملة، لا ينقصها شيء، رغم عدم تماهيها مع شيء أو ذات، لأنها هيسيات كل شيء فيها خاضع لعلاقة الحركة mouvement والراحة repot بين جزيئات أو ذرات، له سلطة التأثير وقابلية التأثر. إن خرائطية الاختلاف الجنسي، والخرائطية الجسدية عند ابن عربي، واقعة تحت سلطة الأنثوي ككيان مجسد، رغم انمناحها لهرمسية انخطافية مجردة، بالغة التعقيد أسلوبا وفكرا، لربما كان الخطاب الصوفي، وخصوصا عند ابن عربي، أحد الخطابات النادرة في المجال المعرفي العربي الاسلامي التي ارتقت بمسألة الرغبة في الكتابة كتحقق للصيرورة ـ أنثى الى مستوى اجراء فكري خلاق، كما لو أنه تفكير في جمالية الفتنة في الغيرية المحايدة التي لا تنأسر داخل تأويل أو خطاب كتلوي/بارانوي، يمنح الامتياز الثيولوجي الميتافيزيقي للذكوري le masculin، وكتابة غير مسبوقة بأية وصية لالتباس الهويات الجنسية الذي يجعلها تنفلت ببذخ من سؤال: ما هو؟ الثيولوجي ــ الميتافيزيقي، سؤال الماهية بامتياز، ضمن هذا السياق، يأتي احتفال هذا الفكر ـ الكتابة بالعلة المؤنثة. (فإذا الرجل مدرج بين ذات ظهر عنها وبين امرأة ظهرت عنه، فهو بين مؤنثين، تأنيث ذات وتأنيث حقيقي(...) كآدم مذكر بين الذات الموجود عنها وبين حواء الموجودة عنه (...) فكن على أي مذهب شئت، فإنك لا تجد إلا التأنيث يتقدم حتى عند أصحاب العلة الذين جعلوا الحق علة في وجود العالم، والعلة مؤنثة..) [٧]، كما يقول في آخر الفصوص (فص الكلمة المحمدية)، الذي خص الجزء الأكبر منه لتأويل حديث نبوي وابراز موقع التأنيث داخله وأهميته وفاعليته وأبعاده اللامرئية، لا كتأنيث لفظي متعلق بالتركيب اللغوي للحديث (كون الحديث ذكر العدد على وجه التأنيث، رغم أن العرب تذكر لوجود مذكر في الخطاب)، ولكن كتأنيث معنوي غير لفظي، يعتمد إبراز الأنوثة المطلقة الأنوثة التأكيدية، التي هي من الكتابة والجسد، تجربتهما القصوى التي تنكتب خارج أسر الإرادة/المشروع، ولا تصير قابلة للمعرفة قبل أن تكون موضوعا لرغبة سيده. إنه ما يسميه بلانشو سلطة الأنثوي المتعذر تعريفها، حتى على من يقدر أو يعتقد البقاء غريبا عنها، لا «الأنثوي الأبدي» l'éternel féminin، الذي تحدث عنه غوته، والذي هو نسخة شاحبة من بياتريس الأرضية والأبدية لدانتي [٨]. شيء ما ككتابة تخومية دوارية تضطلع بموقع الآخر، تفكره/تكتبه كعودة للمقصي، كفضاء للكتابة، يزهر بين الجنسين، ليترك شيئا مغايرا لهما يعبر تماما كما تكون الصيرورة/ تشتغل في المابين في «الوسط» le milieu، حسب دولوز، إذ من الواجب على اللغة بلوغ منعطفات أنثوية حيوانية جزيئية وكل منعطف صيرورة قاتلة إذ ليس هناك خط مستقيم لا في الأشياء ولا في اللغة بل فقط مجموع منعطفات ضرورية يتم ابداعها كل مرة لتبيان الحياة، كشفها داخل الآخر: آخر اللغة، الفكر، الجسد والكينونة. يصل هذا المنعطف الأنثوي الباذخ والخطير أقصاه عند ابن عربي حين يقول في (الفتوحات): (واعلموا أن الشيوخ إنما حذروا من أخذ الأرفاق من النساء، ومن صحبة الأحداث لما ذكرناه من الميل الطبيعي، فلا ينبغي للمريد أن يأخذ رفقا من النساء حتى يرجع هو في نفسه امرأة، فإذا تأنث والتحق بالعالم الأسفل، ورأى تعشق العالم الأعلى به، وشهد نفسه في كل حال ووقت ووارد منكوحا دائما ولا يبصر لنفسه في كشفه الصوري وحاله ذكرا ولا أنه رجل أصلا، بلا أنوثة محضة، ويحمل من ذلك النكاح ويلد وحينئذ يجوز له أخذ الرفاق من النساء ولا يضره الميل إليهن وحبهن). إنها أقصى درجات فتنة الأنثوي الصيرورة ـ أنثى le devenir-femme للصوفي العارف، اختبار محك الأنوثة الكامن فيه، حين يصيرها، قبل أن يصبح جديرا بعشق الكيان الفعلي الذي يجسدها، أي أن ينمنح له من (الخنثوية الأندروجينية ondrogyne التي ستمنح لعشق يلتهم نفسه الى أقصى الحدود، ويمكن أن يحرق حتى جذوره ما قبل الولادية (...) وكما أبان عنه هنري كوربان H. Corbin في الصفحات الرائعة التي كرسها لجدلية الأنوثة لدى ابن عربي، فإن المزدوج ــ أو الوحدة المثنوية تبين كامل تجربة العشق الصوفي وتحيل الى طبيعة الأنثوي ونحن نقول العشق الصوفي بما هو سياق من «الحنين المتعاطف» يكون العاشق والمعشوق فيه مأخوذين من وحدة مثنوية جوهرية، وفي هيام روحي وجسدي مزدوج يعمل

بواسطة الصورة والخيال الفعال الذي حقق التواصل العاطفي بين المرئي وغير المرئي، بين الروحي والجسدي إنها «صورة نشوانية»، حادة يتحول فيها الشكل المحسوس والمباشر للمحبوب الى شكل ظهور وتجل، لاى حدث جواني، والى حضور يمارس الكشف والحجب في آن واحد بهذا المعنى فموضوع العشق أو المعشوق هو «معدوم»: إن للعشق نزوعا الى أن يمنح وجودا للاواقع نفسه، أي هذه الرؤية/اللارؤية المميزة للايروسية) [٩]. ينفتح دوار vertige المابين جنسين (ذكر - أنثى) المابين عالمين (أعلى - أسفل) المابين عاشقين (العاشق - المعشوق)، المابين لغتين (لغة المحسوس - لغة الخيال الفعال)، على خرق جذري transgression radicale ، هو ما يحدد الفعالية الجوانية/اللامرئية لكتابة ابن عربي، خرق يرقص ما بين فتنة الجسد وفتنة اللغة، ويمكن أخذ مثال هام عنه في وجه القديسة تريز دافيلا المنخطف المغمض العينين، في نوع من النشوة الباروكية وثنياتها اللانهائية، وهيئة الجسد المسكون بالفقدان الحميمي للجاذبية، كما هو الأمر في تمثال برنان Bernin (يحدد دولوز الباروكي le Baroque في كتابه "le pli" ووظيفته الاجرائية أو سمته الأساس، بأنها ابتكار الثنيات الذاهبة نحو اللانهائي)، وتحدد القديسة تيريز دافيلا الانخطاف l'éxtase أو الخطف le ravissement في (كتاب التأسيسات) بانه اتحاد قوى الروح مع الله. تفتح مسألة الخرق هذه، تجربة كتابة الأنثوي écriture du féminin، على خارج يسكن الداخل المتعدد، والمتعذر اختزاله، الذي لا يمكن تخيل الداخل في انفصال عنه أو بدونه، شيء ما كانغماد/اغتماد (دخول جزء في نسيج الآخر) invagination، حسب المفهوم الديريدي المستعمل في قراءة نص بلانشو (جنون اليوم). الأمر يتعلق بانغماد البراني في الجواني، يصير عبره الداخل أخطر من الخارج وأعمق منه وأكثر تعلقا بالأقاصي. يتحدث ابن عربي، بصدد اشتغال الانغماد هذا وفتنه البرانية l'éxteriorité عبر قوله في (الفتوحات): فإن الفتنة بالاتساع، أعظم من الفتنة بالحرج والضيق. كل هذا يقود الى القول بأن الصيرورة الأنثوية ذات الطابع الجزيئي moléculaire ، والبعيدة عن الاحالة على الأشكال، موضوعات أو ذوات كتلوية molaires، لا تحيل بالضرورة على المرأة ككيان كتلوي متميز، أي المرأة بما هي مأخوذة داخل ماكنة ثنائية تعارضها بالرجل، بل الى ما قبل التعارض الثقافي/الانثروبولوجي ، ذي النزعة الذكورية المركزية، والى ما ماقبل - أنطولوجي pré-ontholopgique، يمكن التفكير فيه داخل حياة ماقبل - جنسي يمكن إرجاعه للأنثوي. الأمر الذي طرحه افلاطون في محاورته Timée انطلاقا من استعارة الكورا Chora الافلاطونية التي اعتبرها دريدا [١٠] إحدى الاستعارات الكتابية التي يريد افلاطون عبرها التفكير في الاختلاف العنيد، الكورا كموقع لانكتاب أصلي للأشكال، موقع (الجنس الثالث) قبل التمييز بين عالم «واقعي» (وهمي) وعالم الأفكار (حقيقي)، والتي تسمى أيضا رحما مربية، وعاء وأما. إنه الأمر الذي يجعل العلة المؤنثة، علة الكتابة بالذات التي تجعل الأسلوب وآثاره بما هو سمة المذكر بامتياز ، ينخرط في رقصها الانخطافي المؤنث، لا يمكن للعلة المؤنثة إلا أن تشتغل كعلة رحالة cause nomade خارج التاريخ الخطي linéaire للأشكال والخطاطات والأجناس، في خارج هو اشتغال الخرق بالذات، حيث يذوب التعارض المؤسس، يذوب الأساس ، ليصير محددا انطلاقا مما يقصيه، يسكت عنه، من الهامش المتكلم، هامش الجسد الخطاب/الاسلوب/المعنى، كما لو أن الأمر يتعلق بفضاء ترحيلات، لهذه الهبة اللجية، الهبة المتأرجحة دوما بين التكلم والكتمان، إن كتابة ابن عربي نفسها، عبر التأرجح الذي تلج حيزه باستدعائها لحميمية الأنثوي وفتنته، تنسكن بنوع من الكتابة البيضاء، المعتمة التي تتشظى في آثارها traces، في انمحاءاتها في صموتاتها، وفي اللامفكر فيه الذي تحبل به، تكتبه وتمحوه، لتصير أثر الأثر trace d'une trace ، شبيهة بطرس ملغز، أو لتنوشم باستحالة الكتابة، بنوع من الاشتغال الهرمسي، الفعال في العمق الفاصل/الرابط بين حافتي ثنية الجنسين في آن واحد le pli des deux sexes ، لأن خط الأنثوي ، يمر في ترحاله الباذخ بينهما. بهذا المعنى يكون ابن عربي أحد القلائل الذين ورطوا الكتابة في مساءلة الأنثوي، والذين اندغموا في تحقق الهدف التخومي الملغز لفعل الكتابة والذي هو : اطلاق الصيرورات من قيودها ، déchainer les devenirs كما يرى كل من دولوز وكاتاري في (النجود الألف).

هوامش

■ (هذا المقال فصل من كتاب يصدر عن سلسلة اصدارات كراس ١٩٩٨.)

١ - ابن عربي ، فصوص الحكم، دار الكتاب العربي ١٩٨٠، بيروت ص ٢٢٠ - ٢١٨.

٢ - Imaginairesde L'autre, ouvrage collectif, Harmattan, 1987, p. 35.

٣ - Derrida, Eperons, Falmmarion/champs, 1987. p 35.

٤ - ابن عربي، ترجمان الأشواق، دار صادر ، بيروت، ١٩٦١، ص ٢٢ .

٥ - Eperons , p.. cit p 27.

٦ - Deleuze4 et guattari, Mille plateaux, Minuit, 1981 p 318.

٧ - فصوص الحكم، مرجع مذكور ص ٢٢٠.

٨ - Blanchot; la communauté inavouable, Mnuit, 1983, p. 91.

٩ - Imaginaires de l'autre, op. cit p. 29.

١٠ - Derrida, al dessimination; Seuil, 1972 p. 184-185.



ضرورة الايقاع و ايقاع المعنى

فـــرج العـــربي *

الايقاع وضرورة المعنى

الايقاع إحســـاس خفي لما يتجلى لنــا في الحياة، وايقاع الشعــر هو احســاسنا بــايقاع التجربة، إيقاع الوقت، إيقاع اللغة وتنويعاتها، ايقاع المكان والكائن في تحولاته، ايقاع الطقس بفصوله، الايقاع صدى وحركة وصمت لكل شيء وفي كل شيء.

مفهوم الايقاع في قاموس اللغة يعني (أن يـوقع الألحان ويبينها أي أنه يأتي من ايقاع اللحن والغناء)[1] والمعروف أن الشعر قد سبق الموسيقى عند العرب وربما تجلى قبل ذلك عند الانسان البدائي في ايقاع الايماءة والاشارة قبل النطق وقبل معرفة الكلام أي التدليـل من خــلال الرمــوز والاشارات وحـركة الجسـد والحـواس، إنه الايقــاع الأول للانسان الذي لم ترغمه (التكنولوجيا) على (الاتيكيت) العصري.

الطريـف أن من تخريجات وقع في اللغــة أن الوقعــة (تعني النومة في آخـر الليل والوقعة ان يقضي في كل يوم حـاجة الى مثل ذلك مــن الغد،وهــو من ذلـك. وتبرز الوقعــة أي الغائط مــرة في اليوم) [2] كأن النقد العربي تمسك بالــوقعة والوقوع والوقيعة دون أن يستدل أكبر من المعنــى القاموسي الضيق. بحيـث يمكننا اكتشاف الايقاع في كل ما يقع علينــا أو يقع منا أو نقع فيه ولعلنا نكتشف هذا الايقاع في كل ما نستشرفه في الحياة من حولنا.

لعـل الايقاع يفضحنــا حين نشترط أن يكـون ما يصـل الى أسماعنــا فقـط دون أن نستشعر حـركـات أيـدينا وأصـابعنــا وعيوننا في التلون والتماهي والدهشــة والترصد لكل ما يدور في محيطنا الصغير.

ان ارتباط الايقاع بــالوزن الخليلي هو ارتباط بــأسباب هي ذريعة قد انتهـت وأوتاد لا يمكن لها أن تشدنا وفـواصل لم تعد موجــودة في الحياة، حيث إن بيت الشعــر قد صار شقــة أو بيتا فسيحا من الصــالات والغرف والفضاء، فالسبـب في الأصل هو الحبل والــوتد خشبة تغــرس في الأرض لتثبت بها حبــال البيت، والفاصلة هي جزء من قماش البيت وكلها لبيت الشعر وارتباط هذه المفاهيم ببيت الشعر هو ارتباط أملتـه ايقاعات قديمة لواقع استــوجب هــذه التسميات، وحتــى الحديـث عن التغيرات التــي طرأت على التفاعيل مثل الزحاف والعلة لعسر الشاعر أحيانا على أن يكــون موقفــه دقيقا في الأوزان وحــالات الشكـل والوقـص والكشف والبتر والصلـم هي حالات ارتبطـت بزمن وبـوقت لم نعد نعيشه فما الذي يعنيه البتر والوقص والصلم عندنا اليوم.

إن قــوانين الأوزان والبحــور في الشعـــر العـربي شبيهــة بقوانين المنطق الصوري وتحديد مــاهية الفكر في حين أن الواقع يخرج عن التفــاصيل والأسباب والبحــور لأننا سنظلــم مفهوم

★ شاعر من ليبيا.

الايقــاع حين نحدده في الــوزن كــأننــا نحدد الفلسفــة بضرورة المنطق وهــو تقييد الفكر وفــق قانــون الهوية والثالــث المرفوع، وكأننا نحدد وحدة الايقاع بالسبب والوتد وقد يكون هذا الفهم عبر عنه الفارابي في كتاب الموسيقى الكبير الذي ربط بين الشعر والموسيقى [٣] مع التأكيـد على أن الشعر «أقدم في الوجـود من صناعــة الألحان، لذلك فعلاقــة الموسيقى بالشعــر ليست مجرد علاقة بالكلام وإنما هـي علاقة مخصوصة» [٤] وربما الشاعر العـربي الأول الذي لم يعـرف الأوزان قـد استخـدم موسيقـى الصحـراء حيث كـان يرسـل صوتــه عبر الكلمات حتى يكـون صدى صوتــه واضحا في أسماع الآخرين ودون أن يـدري ذلك الشاعر بـأن ما قاله سيكـون بعد ذلك قاعـدة وزنية تتحول الى عقيدة شعريــة لا يمكن المساس بها، بل من العار المســاس بذلك، يمكنك أن تنــاقش العربي في الفكر الـديني وتختلف مــع الفقهاء وتشريعـاتهم ويمكن للعـرب أن يتغـاضـوا عن أوطـان نهبـت وشرف هتـك وكرامــة تبددت مــع المطلـق، ولكنهم وأغلبهــم لا يفرطون في وزن الشعــر (المقدس) رابطين الايقاع بالميتـافيزيقا وتجريده دون النظر الى تحولات هذا الايقاع مع متغيرات الحياة نفسها.

نحن نحترم شــاعرنا الأول لأنــه عاش ايقــاع عصره بدون تنظير ولكننــا نحترس أمـام بعض نقــادنــا المتعصبين وبعـض شعـرائنــا أيضــا الــذيـن يفترضــون الـوزن ضرورة لاكتمال القصيدة.

وربما تكمن اشكـالية الايقاع في كـونه لم يتخلص بعـد من الميتافيزيقــا التي تلاحقه كما لاحقت الأخلاق الحميـدة ومفاهيم العيب والحرام.

تطور الايقاع عبر الشعر

«واجب على صــانع الشعر أن يصنعــه صنعة متقنــة لطيفة مقبولــة فيحسه جسما ويحققــه روحا، أن يتقنــه لفظا ويبـدعه معنى ويجتنب أن يخرجه على ضد هذه الصفة.

ابن طباطبا ـ عيار الشعر

الشعر هــو الأصل والمعـرفة الأولى والايقــاع من منجـزات الشعر وليـس العكس ولعـل ذلك يتجلى في شعـرنا العـربي عبر تطوره منذ العصر الـذي عرفناه بالجاهلي حيـث البداوة وامتداد الصحراء واختلاط الأفق بالسراب.

ايقاع السفر وشـد الرحال في لامية الشنفرى الـذي حل مع اصحابه الثلاثة القلب الحديدي والسيف والقوس.

إيقاع الرفض والوحشية في قصيـدة «تأبط شرا» الذي قرع الطبول وصرخ في نادي أهله انتم فجيعتي.

ايقاع ناقة طرفة بن العبد التي تتقدم كأخشاب التابوت:

«فخـذاهــا شبيهـان ببــوابــة بــرج
وأثــــار الحزام على خــــاصرتها
كــالبحيرات الجافـة المليئة بـالحصى
ان لمستهــا في هــذا المكــان
تظـــن أنـــك تلمـــس مبردا
وهـي شبيهة بقنطـرة بناهـا أغريقـي
وغطــاهــا بــالقـرميــد» [٥]

الأبيات الســابقة تـرجمة لأبيات طـرفة عـن الانجليزيـة وبـالتأكيد فقـدت إيقاعهـا الجاهلي ولكـن ايقــاع المعنى ظـل موجودا مما يؤكد بأن القـافية وحدها لا تشكل الايقاع ويمكن مقارنة الترجمة بالأبيات الحقيقية. ايقــاع الشعر القديم ارتبط بتحولات الشــاعر وتــأسس كما يقـول أدونيس (لقـاء الكلام العربي الأول مع الحيـاة ولقاء الانسان العربي الأول مــع ذاته ومــع الآخر فهـو لم يكن مجرد ممــارســة للكلام وانما أيضــا ممارسة للحياة والوجود وفي هـذا الشعر يتمثل الوعي العربي الأول) [٦].

ولعل الـوعي الأول ارتبط بـايقاع الحيـاة من حولــه ولعل الشعراء الصعـاليك هم الشعراء الأكثـر بروزا في تنويـع الايقاع لارتباط ذلك بقلـق حياتهم ومغامراتهم وغـاراتهم «فاعتمادهم على المقطوعات القصيرة يمكن اعتبـاره الارهاص الفني المبكر لما تطورت إليه القصيدة فيما بعد عند الموشح الاندلسي والمخمسات والدوبيت وسائر الأشكال البنائية القصيرة» [٧].

الشعـراء العرب الأوائل كـانوا ينشـدون الشعـر بشفويـة وعفويـة أيضا، نكتشف ذلـك في المعلقات التـي تفترض مستمعا يتلقـى الكلام ولا يقـرأه، يحفظـه ويكـرره في أرجاء الصحـراء فالعـرب كما يؤكـد ابن خلـدون «انشدوا الشعـروغنوه بـالملكة والفطرة ولم تكن لديهم قواعـد تنظم ذلك وانما يعتمدون الذوق والحس» [٨].

التنظير لهذه الشفويـة جاء فيما بعد أي بعـد تفاعل الثقــافة الاســلامية مــع الثقافـات الأخـرى «وكان يهدف الى أن للشعـر العـربي خصوصيـة بيـانيـة وموسيقيـة» [٩] وربما التنظير الايقاعي أيضا جــاء ليؤكد هذه الخصوصية فـالبحر المديد الذي عرفه الفراهيـدي مثلا كان يستخدم عند الصعاليـك في الصلابة والوحشية، ولعل تأبط شرا أهـم الشعراء الذين استخدموه (ولا يستبعد أن تكون تفعيلاته قد اقتبست في الأصل من قرع الطبول التي كانت تدق في الحرب) [١٠] الشاعر العربي الأول استجاب لايقاع الشعر وفق ما تمليه الحياة وليس ما يمليه الوزن الخليلي،

النص القرآني والشعر

أسهم الفقه الاسـلامي في الابتعاد عن قـراءة القرآن بمعزل عن التشريع والثواب والعقاب، أي قراءة القرآن كنص ابداعي له لغته ومعرفته وايقاعه الجديد الـذي مثل قطيعة مع ايقاع الشعر الجاهلي، وصـارت قراءة الشعـر تتوقـف في العصر الاسلامـي الأول وكأن الايقـاع يخرج من الشعر القديـم الى العصر الأموي أو العباسي مباشرة دون الاشارة الى النص القرآني الـذي شكل لغة جديـدة لها أثرها الواضح في تطور الشعـر العربي لا يمكننا العبور مـن خلاله دون أن نتـوقف بـاعتباره ارهاصـا ضروريا لحالات تشكل اللغة والايقـاع وخصوصا عند المتصـوفة العرب و(لم يكـن القـرآن رؤية أو قـراءة جـديـدة للانسـان والعـالم وحسب وإنما كان أيضا كتابة جديدة) [١١].

من هـذه الكتابـة الجديدة ينطلـق النص القـرآني الى فضاء شـاسع يستـوعب كـل تحولات الأشكـال الشفويـة الشعريـة السابقة له مستفيدا من التوراة والانجيل وسجع الكهان وشعر الجاهلية متحـولا بلغته الى ايقـاع جديـد طغى في فترة الاسـلام الأولى على الشعر، حيث أننا لا نجد شعـراء مهمين في ذلك الوقت سوى الشعـراء المخضرمين أمثال حسـان بن ثـابت ولم يظهـر الشعـراء إلا في العصر الأمـوي وبعـد ذلـك في العصر العبـاسي، فالنـص القرآني سيطـرت لغته وإيقـاعه والـذي لم يأت كنـص شعري كما ينفي عن نفسه ذلك بقوله في سورة الحاقة ﴿وما هو بقول شـاعر﴾ وفي سورة يس ﴿ومـا علمناه الشعر ومـا ينبغي له﴾ وإنما جاء القرآن ككتـابة جديدة وهو سبك خـاص للألفاظ كما يقول ابـن قتيبة الذي يعرف مـوسيقى القرآن بـأنها (ايقاع داخلي في الآيـات يقـوم على تآلـف الحروف نغميـا وعلى اطـراد الفواصل أو كغيرها في أنساق معينة) [١٢].

فالقرآن نص شكل تغيرا في الايقاع فهو نص كتابة ومعرفة ووعي ارتبـط بالتشريع والبنـاء لذلـك عزل فيما بعد في قـدسية محاطة بعـدم اللمس والاجتهـاد والاستفادة، ورغـم محاولات الفقهاء في تأكيد زاوية واحدة لقراءة القرآن، وكذلك بعض النقاد الفقهـاء إلا أن بعض الشعـراء أدركوا بـأن الايقاع لا يمكـن أن يستكين، بل عليـه أن يخرج من حـالته الشفـوية الانشـادية الى حـالـة الكتابـة والممارسـة أي ممـارسـة ايقاع عصرهـم بكـل تحولاته.

و(يعتبر أبو تمام رمزا للخروج على عمود الشعر) [١٣] فهو عبر عن فهم ايقـاع عصره فيما يقال بلغة خارجة عـن تكرار من سبقوه وأدرك بـأن المعنى في التـأمل والمعـرفة الشـاسعة التـي تحيط به، أبـو نـواس اضافـة أخـرى في التحرر والتمـرد على لأغراض الشعـرية وشكل القصيدة القـديم، فهو نسيـج وحده عاش ايقاع حيـاته بصخبه ومجونه وخمره وغلمانـه. يقظته في تعبيره عن عـالمه من خـلال نصه الـذي مثل سيرة ذاتيـة لعصر بأكمله، كـذلك كان الشيخ الضرير الفاسق بشار بـن برد الذي رفض الاذعان والانصياع الى لغة الثبات والمساومة فدفع الثمن روحه المنـاوئة، ويمكن أن نعـدد مجموعة مـن الشعراء الـذين استفادوا من جرأة ايقاع النص القـرآني، وخصوصا المتصوفة الذين ارتبط الايقاع عندهم بالرؤيا كحالة كشف واختراق لما هو عادي ومحسـوس الى ما وراء الواقـع والذي يسميه ابـن عربي علم النظـرة وهو «يخطر في النفس كلمح البصر» ومن هنـا بدأ يـرتبط الايقـاع بـالمعرفـة الصـوفية التـي تنطلـق من الـذوق للاتصال بالحقيقة.

الايقاع الصوفي في عـلاقته بالمعرفة لم يجد وعـاء يتسع له أكثر تعبيرا من الكتابة المفتوحـة الشبيهة بالنص القرآني، وكان الشكل الاقصـى والأكمل للتعبير الصوفي هو الشطـح والشطح كما يعـرفه السراج: «عبـارة مستغربـة في وصـف وجد فـاض بقوتـه وهاج بشدة غليانـه وغلبته» الشطح نوع مـن الحضور الكـامل في اللغـة مثلما يتجلى النفـرى في مـواقفه ومخاطبـاتـه «أوقفني في الثـوب وقال لي : إنـك في كل شيء كـرائحة الثـوب في الثوب» [١٤] وكأن الثوب شكل والشكل معنى ومع ذلك «قال لي ليس الكاف تشبيها هي حقيقة لا تعرفها إلا بتشبيه» [١٥].

فـالكـون والعـالم والحيـاة والعـز والادراك والموت كلهـا مواقف تفضي الى ايقاع جديد يمثـل بداية حقيقية لما عرفناه فيما بعد بقصيدة النثر. فكتابات النفرى اضافة الى ابن عربي في «قال الشاهد» و«الذي لا يعـول عليه» والسهروردي المقتول، الحلاج، البسطامي وغيرهم، كتابات لم تحظ بـالقراءة النقدية من زاوية اللغة والايقاع، وإنما القراءات التي انصبت عليهـا كانت تناقش الفهـم الفلسفي في معنـاه الـلاهوتي ومـدى قـرب أو بعد هـذه النصوص من القرآن كشريعة ولـذلك اتهم هؤلاء بفساد العقيدة فصلبـوا وذبحـوا ودفعـوا ثمـن جـرأتهم غـاليـا، لأن هـؤلاء اصطـدموا بهيكـل الفـراغ في فهم اللغـة السـائد وثبات الفكـر، وكانت التهمة جاهزة (بانحلال العقيدة والتعطيل) كما اتهم أبو نواس وبشار (بالمجون والزندقة).

الصـوفيون العـرب لم ينظروا في كتـابـاتهم للشكل الـذي يكتبون به إنما حـالة الوله والعشق واتسـاع المعـرفة قادتهم الى النص الشعري الذي يمكنه أن يستوعب اتصالهم ومواجدهم.

ولكن أين تكمـن اشكالية غياب التطـور الطبيعي للقصيدة العربية واستبعـاد مثل هذه النصوص، أعتقد بـأن النقد العربي كان سببا حقيقيا في هذا الغياب، لماذا حدث ذلك؟

ايقاع النقد البطيء

النقد سبب في الغياب وهو غائب وإن كان حضوره يتجلى في أصـوات قليلة تصلنـا فـإن غيابـه كـان سببـا في تطور النـص الابداعي بمعزل أحيانا عن النقد.

فمعظم النقد العربي القديم كان نقدا وصفيا أو وعظيا وإرشاديا باستثناء حالات مثل ابن طباطبا والجرجاني.

ولو نظرنا – تحديدا – الى محاولات النقاد العرب المعاصرين فإننا نجد معظم نقادنا بل أغلبهم ينظرون الى الايقاع وكأنه موسيقى القصيدة فقط، أي الوزن والقافية ومجهوداتهم المشكورة منذ الخليل بن أحمد الفراهيدي الى آخر ناقد معاصر هي محاولات في إطار وزن الشعر وتحولاته الوزنية وارتبط الوزن بالايقاع وهذه إشكالية لم يتخلص النقد المعاصر منها.

أستثني هنا بعض نقادنا المعاصرين الذين أسسوا لفهم جديد للنقد العربي، مثل خالدة سعيد وكتابات أدونيس المهمة عن الشعر والشعرية، والياس خوري، وكمال خير بك، ويمنى العيد، و جابر عصفور وغيرهم.

وأعتقد أن جيلا جديدا نهض من النقاد العرب مصاحبا للقصيدة الجديدة لا يصف ولا يفسر، بل يكتب بتجاسد نصا ابداعيا بجوار النص الشعري من بين هؤلاء الناقد محمد لطفي اليوسفي الذي يسعى بلغة عاصفة الى كشف عطب النقد المهادن للغة السائدة [١٦].

والذي يرى بأن الخطاب النقدي المعاصر «انشغل بقضية الوزن وعده من الاشكال المركزية الكبرى وبالمقابل أهمل قضية المعنى [١٧].

معظم الدراسات النقدية المعاصرة لم تناقش مفهوم الايقاع من خلال الشعرية بل ناقشته من خلال الوزن والتغيرات التي تطرأ على البحور سواء من خلال الأرقام الثنائية لوصف موازين الشعر العربي (محمد طارق الكاتب) أو الشعر كظاهرة عروضية (نازك الملائكة)، أو دراسة النبر والكم (محمد النويهي) أو مناقشة تركيب الوحدات الايقاعية (شكري عياد) ثم مجهودات د. كمال أبو ديب ومحاولته الجادة في علم الوزن *وليس الايقاع كما اعتقد د. كمال أبوديب*[١٨].

لأن هناك خلطا سائدا في تعريف الايقاع بالوزن وليس أن الوزن جزء من الايقاع، وهذا الفهم عطل وأبطأ تطور القصيدة العربية *ومن هنا جاء الشعر بلغة تستلهم ايقاع العصر* دون أن يكون هناك نقد يستلهم هذا الايقاع، بل إن معظم النقد يؤكد على القديم ويستدرجه لكي يبرر حالة خروج الشعر عن القافية أولا ثم عن الوزن فيما بعد.

عندما نقرأ بدايات التحول الشعري – كما يقول الياس خوري – «نفاجأ بحقيقة تبدو غير منطقية، تقدم نظري يصل مع جماعة أبوللو الى حد القبول بالشعر المنثور وتخلف تطبيقي يبقي القصيدة داخل اطار عمود الشعر» [١٩].

ولعل أدونيس في صدمة الحداثة يؤكد على الحداثة النظرية بل أكدها بعض الشعراء أنفسهم في قصائد موزونة ومقفاة تطمح الى الخروج عن عمود الشعر.

إنه مجرد طموح نظري، والنقد لم يكن حاسما بل كان مهادنا الى حد كبير، وحتى محاولات بعض نقاد الحداثة العربية التأكيد على حالة خروج الشعر بلغة جديدة مغايرة كانت تنصب على فهم الشعر «فليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة شواهد العصر» [٢٠] كما يعبر عزالدين اسماعيل.

النقد الأكاديمي بمجمله لم يستطع أن يدرس التجربة الجديدة لأن معظمه دخل الى النص بمفاهيم مسبقة وهذا الدخول «يحول القراءة الى فعل استباحة ونهب. استباحة النص بإجباره قهرا واغتصابا على الامتثال لمتطلبات ذلك المنهج ومسلماته ونهب شعريته بحجبها وتغييبها» [٢١].

ولعل ناقدا فذا مثل عبدالقاهر الجرجاني قد أدرك مفهوم الايقاع قبل الكثير من نقادنا المعاصرين وربط الايقاع بمفهوم الشعرية الذي سماه (النظم) ورأى بأن «الالفاظ خدم المعاني» مؤكدا على فهم عميق للمعنى وهو سبق البنيوية التي ناقشت فيما بعد علاقة الدال بالمدلول، إن تركيزه على المعنى يجعل من الأشكال خدما للمعاني وكأنه يقول بأن الايقاع معنى وليس لفظا مجردا وهو يقول صراحة:

«الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء إذ لو كان له مدخل فيها لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما ولا به كان كلام خيرا من كلام» [٢٢].

وهذا الفهم الذي يقدمه الجرجاني يؤكد بأن فهمنا للايقاع لا يمكن أن يرتبط بالوزن والقافية وإن كانت حالة من حالات تجلياته، ولكن ليس ضرورة استمرار الشعر بهذا الشكل، بل إن المعنى *هو الجوهر والحقيقة* التي يتشكل الثوب من خلالها، فالمكان والزمان كفيلان بتغير أشكالنا وأشكال أثوابنا التي نرتدي *لأن فهمنا يتغير وبذلك من اللائق أن نجد الثوب الذي* يناسبنا ليس مهلهلا أو باهتا أو باليا، بل ثوبا يناسب حركتنا بحرية وليس باقتضاب.

قصيدة النثر وايقاع العصر

هل من الضروري أن نحدد تاريخا لبداية النص الشعري الذي رفض كل الأشكال التقليدية للتعبير سواء من خلال الشكل (الوزن والقافية) أو من خلال الأغراض (*الرثاء، الغزل، المدح*) أو البلاغة التي ارتبطت بالفصيح والبيان، هذا الشكل الذي سماه النقاد (قصيدة النثر)، ربما اصطلاحا، لتمييزها عن (قصيدة الوزن) أو ترجمة عن سوزان برنار، أو خوفا من فقهاء الشعر الموزون، أو تنصلا من كونها قصيدة غير موزونة،

ومهما كانت التسمية تظل قصيدة النثر (عمل شاعر ملعون) كما عبر أنسي الحاج وهي الشكل الشعري الوحيد حتى الآن الذي استطاع أن يستوعب ايقاع العصر بارتباطها اليومي والمعاش دون ادعاء وإن كانت سهلة في شكلها فهي تجربة مريرة وصعبة في ممارستها ومحاولة كتابتها وتشكيل عالمها.

هناك أدعياء كثيرون دخلوا الى هذه (السهولة) إما بقصد الهدم أو بقصد الادعاء ورفع شعارات التمرد والصعلكة والتجاوز ولكن أثبتت تجربة هذه القصيدة أن هناك شعراء حقيقيين اشتغلوا بصمت وخرجوا عن طوق الرنين والغناء المكرور بعيدا عن التعامل مع المتلقي كأذن كبيرة عليه أن يسمع فقط دون أن يرى أو يسأل أو يتكلم.

الايقاع لا يمكن أن يرتبط بالأذن بقدر ارتباطه بكل الحواس التي نستعملها أو بعض مشاعرنا المعطوبة أحيانا.

ربما عاش تجربة هذا النص من اكتوى بتاريخ الانهيارات الكثيرة التي عشناها ومازلنا نعيشها عاشها الشعراء الصوفيون الذين عبروا عن مواجدهم ومعرفتهم بدون تسمية لشكل شعري، وكانت عنايتهم بالوعاء بقدر عنايتهم بالشراب.

والتجربة التي عرفناها أو سميناها بتجربة جيل الرواد أو حركة التجديد التي مثلها مجموعة من الشعراء في مقدمتهم السياب، الملائكة، بريكان، وغيرهم.

وبغض النظر عمن هو أول من كتب القصيدة الحرة من القافية، إلا أن محاولة هؤلاء قد تركزت في فهمها للايقاع بتنوع القوافي أو عدم التقيد بعدد ثابت من التفعيلات في كل بيت، فهي مغامرة لكنها تجربة بحذر كبير، بل بعد الانطلاقة كان هناك تراجع قادته نازك الملائكة التي شنت حملة على (المفسدين) من شعراء مرحلتها وبذلك وضعت قيودا جديدة [٢٣].

وربما هذه المحاولات كما يعبر اليوسفي «كانت تحاول أن تفلت من ثقل الماضي بلغة تحمل في صلبها كل مفارقات ذلك الماضي» [٢٤].

هذا قد يبرر عودة بعض الرواد والشعراء المعاصرين الى القصيدة العمودية، حيث يتكرر الايقاع القديم بمفردات جديدة وكأنها حالة احتماء من ايقاع سريع أو هروب من المواكبة أو خوف من نسيان طريقة مشي الغراب الاسطورية.

ربما تجربة الرواد كانت بداية على مستوى اعلان الشكل الشعري، وإن كانت بداية الايقاع الجديد بدأت مع النص القرآني العظيم وتجربة المتصوفة، وإن كانت غير معلنة، إلا أن «المقاربات النظرية والنقد التحليلي لهذه الظاهرة لم يتخذا طبيعة جدية ومنهجية إلا في إطار تجمع شعر» [٢٥].

حيث أعلن يوسف الخال: «القافية التقليدية ماتت على صخب الحياة وضجيجها، الوزن الخليلي الرتيب مات بفعل تشابك حياتنا وتشعبها وتغير سيرها» [٢٦].

هذا(المانفستو) مثل زلزلة شبيهة بمانفستو اندريه برتون، وربما هناك تشابه بين حركة مجلة شعر والسوريالية على الأقل في الشكل الاعلاني والوضوح بغض النظر عن الدوافع، لكن بيان الخال كان نظريا في عمومه بالرغم من حرارة القطيعة والتحول الجذري الصارم إلا أنه كان بداية لتجربة وخصوصا بعد النقاش حول أطروحة سوزان برنار «قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا».

إن هذه الأطروحة التي لم تترجم إلا أنها أثرت في الفهم الجديد للقصيدة العربية سواء عند النقاد أو الشعراء، وربما تجربة محمد الماغوط دللت بدون ادعاء على فهم ايقاع العصر بدون ثوابت كذلك تجارب انسي الحاج وشوقي أبي الشقرا وجبرا ابراهيم جبرا وغيرهم [٢٧]. كانت بداية معلنة لشكل جديد يستوعب الايقاع وفق التجربة بدون حسابات للنقد الذي ظل مشدوها وغير متفهم أو مستوعب وربما نرى هذا الاستغراب مستمرا حتى هذا اليوم.

قصيدة النثر في تطورها بعد مجلة شعر استفادت أكثر ليس من التنظير الموارب والحذر بل من ملامسة تجربة الحياة بكل تحولاتها ودمارها، بهدوئها وصخبها الصارخ، بصمتها المسموع وبكلامها الصامت.

حاول بعض النقاد تبرير خروج قصيدة النثر عن الوزن بأنها تكتسب ايقاعا داخليا وهو «قائم في حركة مكونات النص يتكثف الايقاع في حركة النمو ونسيج العلاقات» [٢٨].

أو يسميه بعضهم «الدفقة الشعورية الواحدة فتكون القصيدة النثرية مجموعة دفقات شعورية يسكبها الخيال الفني» [٢٩].

قصيدة النثر اليوم تمثل مناخا شعريا بأصوات متعددة موزعة في هوامش الوطن العربي أو في المنافي مؤكدة بأن زمن الشعراء العظام قد انتهى والعظمة والأبهة في هذا النسيج الممتد والتعبير عن الحياة بكل قهرها وعشقها الصارم كما أن الايقاع ليس قانونا أو وتدا أو سيفا بقدر ما هو استجابة للكلام الذي نمارسه قبل أن نكتبه على الورق.

هذه التجربة مثلت في عمقها وفي عديد من أصواتها الجادة قطيعة معرفية على مستوى اللغة والايقاع، بينما ظلت بنية

المجتمع العربي منقادة الى ميتافيزيقا محافظة على العقل الثابت ولغة النظام والحسابات وايقاع الأذن للوزن والقافية، وكأن هذه التجربة الشعرية الجديدة دخيلة بالفعل، لأنها رفضت الانصياع والمهادنة والتكرار. رفضت أن يرتبط الايقاع بتوقيت أو مكان، مستوعبة كل التجارب الشعرية العربية التي عاشت ايقاع عصرها بالوزن والقافية وعبرت بصدق وعفوية عنه، تجربة تحترم الماضي ولا تنساق اليه، رافضة الثبات (المقدس)، منتمية بيسر الى ايقاع الغموض حسب ضرورة التحول والحياة.

عبر كل هذه الصفحات هل قلت شيئا مفيدا حول الايقاع؟ ربما قلت نفسي من خلال ايقاع الحياة التي نعيش.

إشارات وهوامش

١ – لسان العرب باب (وقع).

٢ – المرجع السابق.

٣ – حيث يقول الفارابي (الشعر والموسيقى يرجعان الى جنس واحد هو التأليف والوزن والمناسبة بين الحركة والسكون لكن بينهما فرقا هو أن الشعر يختص بترتيب الكلمات في معانيها على نظم موزون مع مراعاة قواعد النحو في اللغة وأن اللغة تختص بمزاحفة أجزاء الكلام الموزون وارساله أصواتا على نسب مؤتلفة بالكمية والكيفية في طرائق تتحكم بأسلوب التلحين) مأخوذ عن أدونيس – الشعرية العربية، دار الآداب، الطبعة الثانية ١٩٨٩ ص ١٨.

٤ – المصدر السابق ص ١٨.

٥ – هذه الترجمة لممدوح عدوان (مذكرات كازنتزاكي) الطريق الى غريكو والنص لأبيات طرفة بن العبد هي:

أمون كألواح الأران نصأتها على لا حب كأنه ظهر برجد
لها فخذان أكمل النخض فيهما كأنهما باب منيف مهدد
لها مرفقان افتلان كأنما أمرا بسلمى دالج متشدد
كقنطرة الرومي أقسم ربها لتكتفن حتى تشاد بقرف

٦ – ادونيس – الشعرية العربية ص ٢٩.

٧ – حلمي سالم — الوتر والعازفون، كتابات نقدية (قصور الثقافة) ١٩٩٢ ص ٢٣.

٨ – ابن خلدون – المقدمة ص ٤٥٤.

٩ – ادونيس الشعرية العربية ص ١٤.

كما يؤكد ادونيس في هذا الجانب أن تميز الشعر العربي عن شعر الأمم الأخرى الى التوكيد على صيانة هذه الخصوصية وممارستها في الصناعة الشعرية تميزا للشعرية العربية ولهوية الشاعر العربي فقد كان الحرص على التميز والخصوصية في أساس النشاط العقلي العربي.

١٠ – عبدالله الطيب، المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها (المجلد الأول) دار الفكر للطباعة ط ٢ ١٩٧٠ بيروت ص ٧٥، ٧٦.

كذلك يمكن لرائية المهلهل التي يقول مطلعها:

يالبكر انشدوا لي كليبا يالبكر أين أين الفرار

والبحور الشهوانية كما يؤكد المؤلف كالبسيط المنهوك والمتقارب القصير لأن نغماتها لا تكاد تصلح إلا للكلام الذي قصد منه قبل كل شيء.

١١ – أدونيس، الشعرية العربية ص ٣٥.

١٢ – عن المصدر السابق ص ٣٨.

١٣ – أدونيس، زمن الشعر، دار العودة بيروت ط٣، ١٩٨٣.

١٤ – محمد عبدالجبار النفري، المواقف والمخاطبات، آرثر أربري، تقديم د. عبدالقادر محمود الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ص ١٤٠.

١٥ – المصدر السابق، نفس الصفحة.

١٦ – أود الاشارة هنا الى كتابه «المتاهات والتلاشي» في النقد والشعر، دار سراس تونس ١٩٩٢ الذي اعتبره نقطة تحول في تاريخ النقد العربي من التقليد الى الابتكار.

١٧ – المصدر السابق ص ٧و٨.

١٨ – إشارة الى كتاب د. كمال أبوديب في البنية الايقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل، دار العلم للملايين بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨١.

١٩ – الياس خوري دراسات في نقد الشعر – دار ابن رشد، بيروت الطبعة الثانية ١٩٨١ ص ١٩٩.

٢٠ – إشارة الى كتاب عزالدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – دار العودة ودار الثقافة بيروت.

٢١ – محمد لطفي اليوسفي، الكتاب المذكور.

٢٢ – عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز ص ٣٦٤.

النص المذكور مأخوذ عن كتاب أدونيس (الشعرية العربية) ص ٤٦.

٢٣ – تتضح هذه القيود في تنظير نازك الملائكة في كتابها المعروف (قضايا الشعر المعاصر).

٢٤ – محمد لطفي التونسي (الكتاب المذكور) ص ٥٠.

٢٥ – كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق للطباعة والنشر، بيروت، ص ٩٢.

٢٦ – مجلة شعر العدد ٣ ص ١١٤ كما يضيف يوسف الخال في نفس الصفحة (كما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياته، علينا نحن كذلك أن نبدع شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياته).

٢٧ – في عام ١٩٥٩ نشرت مجلة شعر مجموعة (حزن في ضوء القمر) لمحمد الماغوط وتلتها مجموعات أخرى، تموز في المدينة لجبرا ابراهيم جبرا، (لن) والرأس المقطوع لأنسي الحاج، (القصيدة ك) لتوفيق الصائغ، رحلة العودة لميشيل كامل، و(ماء لحصان العائلة) لشوقي ابي شقرا وقد حازت المجموعة الأخيرة على جائزة شعر لعام ١٩٦٢ (كل المجموعات قصائد نثر) وردت المعلومات في كتاب كمال خيربك المذكور.

٢٨ – تؤكد ذلك د. يمنى العيد، في (معرفة النص)، دار الآفاق الجديدة، بيروت ط ٣، ١٩٨٥ ص ١٠١.

كما تؤكد د. يمنى العيد بارتباط المفهوم الداخلي الذي تتحدث عنه بكلية النص.

٢٩ – د. عبدالحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٠ كما يقول د. عبدالحميد (إن القصيدة النثرية تحمل دائما طموحات الفنان في التجديد والتغيير وتساعده على كشف المجهول والعبور الى المستقبل) ص ٣١٧.

إن أدب المقامة يظهر للعيان ظاهرة الكدية، بمختلف صورها، إلا أنها عند الحريري توصف كدية الأدباء، بشكل أكثر خصوصية ، رغم أن المقامات تعكس هذه الظاهرة بالمحصلة العامة، وقد أظهر الحريري ، بشيء من اللوعة والمرارة والنقد الصريح لها، كموقف لمثقف يشهد حالة العصر، وقد كشفت المقامتان (٢ و ٤٩) والمعروفتان بالحلوانية والساسانية ذلك بوضوح.



خير الله سعيد *

لم يترك الحريري مظاهر الحياة تمر بـه مر الكرام بل راح يرصد كل ظاهرة معللا أسبابها ومستخلصا نتائجها، محملا الناس والسلطة مسؤولية ما يحدث من دمار في حياة المجتمع فاضحا بأسلوب نادر ولاذع وساخر كل ذلك، وقد تصدى بهذا الأسلوب الى كل من انحرف عن جادة الحق والصواب ومذكرا الجميع بمسؤولياتهم عبر المواقع التي كانوا فيها.

والى جانب ذلك الرصد العياني والوجداني ، فان مظاهر الحياة الأخرى أو وجوهها الأجمل ، هي الأخرى راحت تجد لها مستقرا في عقل ووجدان الحريري، فأخذ يبرز مفاتنها، ويظهر بدائع حسنها، معيدا صياغتها بأسلوبه الرفيع، موشيا تلك المحاسن بألوان البديع، جاعلا من الجناس اللغوي، وشاحا يحلي به متون تلك المظاهر، وناسجها بأسلوب فريد اسمه «المقامة» هذا الفن الخالد، والذي اكتمل بنيانه على يد الحريري، أصبح من أهم الوثائق الأدبية والسياسية والاجتماعية ، ناهيك عن بعده التاريخي.

في المقامات تتجلى الروح المعرفية عند هذا النابه البصري ، فيسقطها على موضوعاته التي عالجها ، دون أن يخل بقاعدة البناء الفني للمقامات ، فقد تميز منهجه على الصعيدين المعرفي والفني بما يلي:

١ - كل مقامة تحمل اسما ذا دلالة معنوية أو مكانية يستدل به على الشيء الموصوف.
٢ - شكلت ظاهرة الكدية / عمودا فقريا لهذه المقامات.
٣ - لم تخل أية مقامة من نقد اجتماعي ــ أخلاقي لواقع العصر الذي عاشه الحريري.
٤ - يسقط الوعي التاريخي في المقامة، كجرس

★ كاتب عربي يعيش في موسكو.

منبه، ضمن شرطي الزمان والمكان.

٥ – تفجر الحدث باللغة الوصفية، في سياق السرد القصصي وبأسلوب الحريري وحده.

٦ – يؤلف الشعر الرديف الأمتن للنثر في بناء المقامات، وهو ثابت في جميعها.

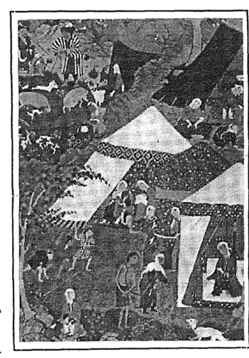
٧ – تعكس أجواء المقامات مظاهر واسقاطات فولكلورية، للموروث المتناقل شفهيا، شعرا ونثرا، وتصاحب طقوس المقامة أجواء الحكايا وأحاديث السامر.

٨ – تبرز عناصر التشويق من خلال تراكمات الحدث وتجلياته وبأسلوب شبه مسرحي، يظهر البطل — أبوزيد السروجي – في نهاية كل مقامة، ليثبت ديمومة بقائه.

٩ – تقوم اللغة ببناء هيكل المقامة، بشكل متين، ليس للهنات فيها نصيب وتتساوق موجات هذه اللغة في ايقاع قصير ومتواتر اسمه السجع، والمفردات النهائية تتوالد من معانيها، وأفعالها وصرفها، يلعب الجناس والتورية فيها، دور الوشاح المزركش للأسلوب.

١٠ – وضعت مقامات الحريري – بتقديرنا — اللبنات الأولى الواضحة للقصة القصيرة في الأدب العربي وهو الأمر الهام الذي لم ينتبه إليه.

على أساس تلك الرؤية والمنهج صاغ الحريري مقاماته، واكتمل فنها على يديه، حتى أنه قدم بغداد سنة ٥٠٤هـ ليلقى تلك المقامات على أهلها من العلماء والأدباء والنقاد — كما يقول ابن الخشاب.(١).



وبالنظر لأهمية الموروث الشعبي في أذهان الناس، وتأثير المعتقدات الروحية في أذهانهم فان الحريري وظف هذا الجانب في مقاماته بأسلوب ناجح وفعال، ويندر أن تخلو مقامة من ذلك وقد كانت إسقاطات الحريري بهذا الجانب واعية، أي أن هذا التوظيف كان مدروسا بحيث إنه يخدم الهدف ويقوي الوسيلة ولا يخل بالبناء الفني للنص الأدبي في المقامة، وانسياقا مع هذا المنهج، سوف نتعرض للمظاهر الفولكلورية في تلك المقامات مؤكدين على أن اسم المقامة وموضوعها يولده الحريري من البيئة التي يحكي عنها.

ففي المقامة الأولى والمسماة بـ «الصنعانية» فان الحريري ينطلق من البيئة اليمنية بخصوصية «صنعاء» ليصبح الأمر – فيما بعد — معمما على البلدان العربية والاسلامية، فهو يذكر (طقوس الموت) ويصور مجالس الفاتحة، ومظاهر الحزن والنحيب يقول (ص ٩): «حتى أدتني خاتمة المطاف، وهدتني فاتحة الألطاف الى ناد رحيب، محتو على زحام ونحيب، فولجت غابة الجمع، لأسبر مجلبة الدمع، فرأيت في بهرة الحلقة شخصا شخت الخلقة» وشخت: نحيف. هذا التصوير الأولي، يكشف عن حالة الناس عند فقد عزيز لهم، وهي من الطقوس الفولكلورية القديمة، والتي لا تزال مظاهرها موجودة عند الناس، وثمة التفاتة هامة، لم تفت الحريري، هي ان مجالس الفاتحة عند العرب والمسلمين تتحول بعد اليوم الأول على الأغلب الى منتديات للتذاكر والتذكار، والعتب والعتاب بغية دوام المواصلة من جهة، ومن جهة ثانية، تخفيف وقع الحادث على ذوي المتوفى، خلال أيام العزاء الثلاثة، ومن هذا «النادي — مجلس الفاتحة» ينتبه الحريري الى — المأكولات والحلويات والملابس وغيرها، مذكرا – على لسان أبي زيد السروجي بنهاية المطاف للحياة، وبالعضة في دفن الميت(ص ١٠ – ١١) ثم ينتقل الحريري الى الوجه الثاني، المناقض للوجه الأول في مسلكية – الشيخ الواعظ – السروجي دون أن ينسى المظاهر الفولكلورية يقول (ص ١٢): قال الحارث بن همام: فأتبعته مواريا عنه عياني، وقفوت أثره من حيث لا يراني، حتى انتهى الى مغارة، فانساب فيها على غرارة، فأمهلته ريثما خلع نعليه، وغسل رجليه، ثم هجمت عليه، فوجدته مثافنا لتلميذ على خبز سميذ، وجدي حنيذ، وقبالتهما خابية نبيذ، وبهذا النص تتوضح أنواع من العادات، كخلع النعل وغسل الأرجل، وأنواع من الخبز واللحم المشوي على حجارة.

وفي المقامة الثانية، والمسماة بالحلوانية ،يذكر الحريري مظاهر التبدلات الاجتماعية على الشخص – وما يرافقها في الأزياء والملابس، يقول /ص ١٣ – ١٤ / «حكى الحارث بن همام قال: كلفت مذ ميطت عني التمائم ونيطت بي العمائم، بأن أغشى معاني الأدب فالنقلة هنا — في السياق الاجتماعي من الطفل ذي التمائم الى الشاب وهو يلبس العمامة – كعرف سائد، يتوجب التزيي به في هذه السن.

أما في المقامة الثالثة: والمعروفة بـ«الدينارية» فان الحريري يعكس حالة التندر الاجتماعي، والتي يسود التعامل

بها، في بعض أوساط المجتمع العربي بعامة، والعراقيين، بخاصة ، هي(التعليق على الأعرج) والتي يدعيها بعض الناس للتكسب والكدية على اعتبار، ان من يغزل بمشيته هو من أصحاب العاهات، ولذلك يساعد على الزمان من هذه الزمانة يقول الحريري ، على لسان الحارث بن همام ـ الراوي ـ بعد أن عرف تحايل أبوزيد السروجي(ص ٢٤ – ٢٥) : «قد عرفت بوشيك، فاستقم في مشيك ، فقال: ان كنت ابن همام فحييت باكرام، وحييت بين كرام فقلت أنا الحارث ، فكيف حالك والحوادث ، فقال: اتقلب في الحالين بؤس ورخاء ، وأتقلب مع الريحين زعزع ورخاء ، فقلت: كيف ادعيت القزل وما مثلك من هزل، فاستسر بشره ، وأنشد (ص ٤٥):

تعارجت لا رغبة في العرج
ولكن لأقرع باب الفرج

وألقي حبلي على غاربي
وأسلك مسلك من قد مرج

فان لامني القوم قلت أعذروا
فليس على أعرج من حرج

وتحكي المقامة الرابعة عن أهل دمياط، واسمها «الدمياطية» وتدور أغلب موضوعاتها على الأمثال الفصيحة والشعبية مثل «أرعى الجار لوجار» (ص ٢٧)، كما أنه يذكر فيها «الحمامات» (ص ٣٠)، ويتوقف عند رؤيا الهلال في أول الشهر لاسيما هلال العيد كعادة عند المسلمين لمعرفة التقويم الهجري (قال : فلبثنا نرقبه رقبة أهلة الأعياد).

أما عند المقامة الخامسة ، والمعروفة بـ«الكوفية» فانه يتوقف بالقارىء عند سامر أهلها، وكيفية انعقاده ووقته: في أيام الصيف وعلى ضوء القمر : يقول (ص ٣٢) سمرت بالكوفة في ليلة أديمها ذو لونين ، وقمرها كتعويذ من لجين، مع رفقة غذوا بلبان البيان، وسحبوا على سحبان ذيل النسيان، ثم يصف حالة قدوم الضيف الطارق ليلا: «فلما رق الليل البهيم ولم يبق الا التهويم، «سمعنا من الباب نبأة مستنبح ، ثم تلتها صكة مستفتح» ومن هذه المقدمات لبدء الضيافة ، يشعرنا الحريري بأن الضيف الطارق جاء بعد أوان العشاء ، فيستعير لهذه الحالة المثل الملائم لها وهو «خير العشاء سوافره» (ص ٣٤) وبعد المسامرة والحديث ، يعرج أبوزيد ليذكر بالحوادث التي كان العرب يؤرخون فيها يقول (ص ٣٦) «أخبرتني أمي برة وهي كاسمها برة، أنها نكحت عام الغارة بموان رجلا من سراة سروج وغسان» وعام الغارة احدى وقائع العرب في التاريخ.

أما في المقامة السادسة، والمعروفة بالمراغية ، فانه يمر مر الكرام بذلك المكان مسلطا الضوء على أمراء البيان والبلاغة : ضاربا الذكر صفحا عن فلكلور أهلها.

ويتوقف في المقامة السابعة والمسماة بـ«البرقعيدية» عند مظاهر العيد في تلك القصبة الواقعة في ديار ربيعة فوق الموصل ودون نصيبين والمعروفة بـ«برقعيد» [٣] حيث تأسره تلك المظاهر الفولكلورية ، وهو مقيم في تلك الديار فيقول (ص ٤٨) «حكى الحارث بن همام قال : أزمعت الشخوص من برقعيد ، وقد شمت برق عيد، فكرهت الرحلة عن تلك المدينة أو أشهد بها يوم الزينة ، فلما أظل بفرضه ونفله، وأجلب بخيله ورجله، أتبعت السنة في لبس الجديد، وبرزت مع من برز للتعييد، وحين التأم جمع المصلى وانتظم، وأخذ الزحام بالكظم، طلع شيخ في شملتين ، محجوب المقلتين الخ»بهذا الاستهلال ، يضعنا الحريري في قلب الفولكلور العربي الاسلامي ، حيث تقتضي الشريعة ابدال الملابس الجديدة بالقديمة في يوم العيد، يضاف الى ذلك فرض صلاة يوم العيد، واعطاء الزكاة والفطرة، ومن هنا يتضح أنه حدد عيد الفطر ،ومن هذه الاحتفالية الكرنفالية، يظهر كيفية قيام الشحاذين والمكدين باستغلال مثل هذه المناسبة الدينية، وبعد أن يحكم أبوزيد السروجي لعبته في التكسب بيوم العيد، يدركه الحارث بن همام ليكشف حيله، فينصب عليه من خلال الفولكلور ذاته، حيث يطلب منه غسولا يروق الطرف وينقي الكف وينعم البشرة، ويعطر النكهة ، ويشد اللثة، ويقوي المعدة (ص ٥٤) ثم يميل بتلك الخديعة لذكر الأعشاب والتداوي بها فيقول (ص ٥٤) «وليكن نظيف الظرف، أريج العرف، فتي الدق، ناعم السحق، يحسبه اللامس ذرورا ، ويخاله الناشق كافورا، واقرن به خلالة نقية الأصل، محبوبة الوصل، أنيقة الشكل، مدعاة الى الأكل لها مخافة الصب وصقالة العضب، وآلة الحرب». ومن هنا ندرك مدى العمق الاجتماعي المنعكس في ذهن الحريري حتى يعرف كل هذه الأمور الصغيرة والدقيقة وكيفية توظيفها والاستفادة منها.

وفي المقامة الثامنة ، والمسماة بـ«المعرية» يتناول الحريري موضوعة الحياة الزوجية والخلاف والطلاق ، والزعل والغيظ، وما الى ذلك من تشابك في حياة الزوجين (ص ٥٥ – ٦١) اضافة الى حل الاشكالات الاجتماعية الناجمة عن الاعتداء على البكور ، وما يرافق ذلك من دية أو ما يعرف بـ«الفصل» في سياق العادات والعرف الاجتماعي ، ومن معرة النعمان، ينتقل الحريري الى بلاد مصر، حيث يتوقف عند ذات الموضوع في المقامة التاسعة والمسماة بـ«الأسكندرية» ولكن بصورة أعمق، حيث يتسلل الحريري في هذه المقامة الى الأشياء الخاصة بين الزوجين، من حيث القدرة الجنسية والعملية: تقول المرأة (ص ٦٢) «فلما استخرجني من كناسي ، ورحلني عن أناسي، ونقلني الى كسره، وحصلني تحت أسره، وجدته قعدة جثمة وألفيته ضجعة نومة» . وهذه الشروط ، تسقط التكليف عن الزوجة ، ويحق لها طلب الطلاق في ضوء الشريعة الاسلامية، ومن المنظور الشعبي واسقاطاته على الحياة

الـزوجية، فـان الحريري لا يترك الأمـر، فيجعـل المثل المأثـور احدى الـدرعات لصد حالة نفـور الزوجة ، فيقـول القاضي (ص ٦٣) : «لا مخبأ بعـد بوس، ولا عطر بعـد عروس» ثـم يستطرد بشرح الحالة (راجع ص ٦٣ - ٧٠).

وفي المقامـة العاشرة والمعروفة بـاسم «الرحبيـة» نسبة الى رحبـة مالـك بن طـوق، فان الحريـري يتطرق في مستهلهـا الى حلاقة الرأس في يوم السبت، وليس في يوم الاثنين، كما هو سائد الآن.يقـول في ذلك (ص ٧٠) «فلما ألقيـت بها المراسي وشـددت أمراسي «حبـالي» وبرزت من الحمام بعد سبـت راسي» والسبت هو حلق الرأس. وعند نهاية المقـامة، يضمن الحريري المثل «عاد بخفي حنين» والذي يقابله المثل الشعبـي السائد عند أهل العراق هو «ايد مـن ورا وايد من جدام» في الأبيات الشعـرية على النحو التالي (ص٧٥) :

«ولكم من سعى ليصطاد فاصطيـ ...د ولم يلق غير خفي حنين»

وفي المقامة الحادية عشرة والمعروفة بـ «الساوية» وهي من بلاد فارس الاسـلامية [٣] يذكـر الحريري موضوع — زيارة القبور - كمـوروث اسلامي مازال العرب والمسلمـون يأخذون به، وقد جاء الموضوع على النحو التالي : «حدث الحارث بن همام قال : آنست من قلبي القساوة حين حللت ساوة ،فأخذت بالخبر المأثور في مداواتها بزيـارة القبور، فلما صرت الى محلة الأموات (المقبرة) وكفات الـرفات ، رأيت جمعـا على قبر يحضر، ومنجوز يقبر (ص ٧٦).

وفي هـذا المشهد ، ينتقـل الى مشهد فـولكلـوري آخر ، هـو ملاحظتـه الى «الندابات» اللاتي ينـدبن وينحن على الميـت، وهذا التقليد عـربي أصيل، مازال ساريـا حتى اليوم، يقـول، وهو في معرض حديثـه في الخطبة عند قبر الميت (ص ٧٨) : وأعـرضتم عن تعـديد النـوادب، الى اعداد المآدب، وعـن تحرق الثواكـل الى التأنق في المآكل.

وفي المقامـة الثانية عشرة والمعـروفة بـ« الدمشقية» فـانه يتطرق الى عادة التسبيح عند النساء وذكـر المسابح ، وهي عادة شعبية مازالت قائمة عندنا للعجائز في دمشق، وغيرها من البلاد الاسـلامية (ص ٨٤) وعلى مسير القـوافل الظـاعنـة نحو مكـة، يظهر الحريري بطله - السروجي — وهو يأخذ القوم في الأحلام والرؤيا والفأل واستخدام الرقية «العوذة» (ص ٨٦).

وفي المقامة الثـالثة عشرة والمعروفة باسم «البغـدادية» فان الحريـري *يتعرض فيهـا الى موضـوع الأدب والأدباء*... إلا أنـه يذكـر عادات النسـاء في ذلك الأوان وكيفيـة الاحتيال للعجـائز لدخول *نوادي الرجال الأدبية*، يقول (ص ٩٧- ٩٨) : «ونهضت أقفـو أثـر العجوز، حتـى انتهيـت الى سـوق مغتصة بـالأنـام، مختصة بـالزحـام، فانغمسـت في الغمار وأملست مـن الصبية الأغمار، ثـم عـاجت بخلـو بـال الى مسجـد خـال، فأمـاطـت الجلباب، وفضت النقاب، وأنا ألمحها من خصاص الباب».

وتبرز المقـامة الـرابعة عشرة والمسماة بـ«المكية» مناسـك الحج ، ومـا يتـوجب على الحجـاج مـن تـأدية بعـض الشعـائر والمراسم ، اتبـاعا للشريعـة الاسلاميـة، وما يجب على الحجـاج المسلمين بعد قضاء مناسك الحج من نفـث - وهو تقليم الأظفار ، والحلق والهدي وأشبـاه ذلك (انظر ص ٩٩) ، ثـم يذكـر بعض العادات والتقاليـد السائدة في ذلك الحجيج مـن تقديم الكبير على الصغير (ص ١٠٠) ، ثم يذكر بعض الأكلات الشائعة - وقتذاك - ويوردها بسياق شعري جميل : (ص ١٠٢):

أريد منـكم شـواء	وجـردقا وعصيدة
فان غـلا فرقـــاق	به توارى الشـهيدة
أو لم يكـن ذا ولا ذا	فشـبعة من ثريـدة
فان تعـذرون طـرا	فعجـوة ونهيـدة
فأحضـروا ما تسنى	ولو شظى من قديدة

ويستوقفنا الحريري في المقامة الخامسة عشرة والمعروفة بـ«الفرضية» حيث أن مـوضـوعهـا يدور حـول الفـروض والواجبات الشرعية، من وجهة نظر اسلامية، عاكسا ذلك على الأخـلاق، لاسيما في مسألـة اكرام الضيـف مـن خلال المبـدأ القائل «الجود بالموجـود» لذلك يبرز «التمر» كمادة أسـاسية، والى جـانبها «الالبـأ » وهـذا الغذاء الفـولكلوري ، يصاحب مواسم ولادة الأغنام والماعز، فهو يخرج مـن لبن الوليد، وهو ذو طعم طيب ولذيذ جدا [٤]. وتكون الوجبة الغذائية أكمل اذا صاحبها التمـر، فإذا حل الضيف في مـوسم التكاثر-الربيع - فهي الأكلـة المفضلة التي تقـدم اليه، لـذلك كان الحريـري قد رصد هـذه المسألـة، وهو أبـن ريف زراعـي، وهذه الأكلـة في جنوب العـراق معروفة جـدا، وهو ابـن البصرة، والبصرة من الجنوب ، لندع الحريري يتكلم عن ذلك ، يقول : (ص ١٠٦ - ١٠٧) وهـو في معرض حـديثـه لاستقبـال السروجي : قـال الحارث بن همام : «فأحضرته مـا يحضر للضيف المفاجيء في الليل الداجي»، ثم يبدأ السروجي بحديثه يقول : «غدوت وقت الاشراق الى بعض الأسـواق، متصديـا لصيد يسنـح ، أو حر يسمـح، فلحظت بها تمرا قـد حسـن تصفيفـه، وأحسن اليـه مصيفه، فجمـع على التحقيق صفاء الـرحيق ، وقنـوء العقيق، وقبالته لبأ قد برز كالابريز الأصفر ، وانجلى في اللون المزعفر ، فهو يثنـي على طاهيه بلسـان تناهيه، ويصـوب الى مشتريه، ولـو نقـد حبة القلب فيـه، فـأسرتنـي الشهوة بـأشطـانها، وأسلمتني *العيمـة الى سلطانها*، فبقيت أحير من ضـب وأذهل من صب» (ص ١٠٨).

هذا النص يكشف عن الحالـة النفسية عند مشتهى الأكلة المذكورة «الألبأ» فكلمة العيمة هـي في الأصل شهوة اللبن [٥]، وما التـوصيف الآسر لها، مـن قبل الحريـري بهذا الشكل الا

.ليل لأهميتها وحب الناس لها، حتى أن هذه المقامة برمتها ـدور حولها وكيفية اقتناصها يقول السروجي، لضيفه لحارث بن همام ، بعد أن ضاف عند أحدهم، وعرض عليه ,قعة شعرية تحتاج الى فتوى (انظر ص ١١٠) وكيف أوجد علها ، شرط أن يطعمه تلك الأكلة ، يقول السروجي بعد أن دخل لبيت (ص ١١١): «أريد أزهى راكب على أشهى مركوب، ,أنفع صاحب مع أضر مصحوب»، هنا الحريري يدخل لقارىء بوحدة الالغاز، يستأنف (ص١١١) : «فأفكر ساعة طويلة ثم قال لعلك تعني بنت نخيلة من لبأ سخيلة، فقلت اياها عنيت، ولاجلها تعنيت» ، وبعد أن يتحاوروا ويتناذرا ، يقول لسروجي(ص ١١١/١١٢) : «فقلت له والذي حرم أكل الربا، ,أحل أكل اللبأ ما فهت بزور، ولا دليتك بغرور ، وستخبر حقيقة الأمر، وتحمد بذل اللبأ والتمر».

وفي المقامة السادسة عشرة والمسماة بـ«المغربية» ، يذكر لحريري ، بعض أنواع من الجلوس مثل «الحباء» وهو أن يجمع الرجل بين ظهره وساقيه بعمامة ونحوها، يقول (ص١١٥) : «فحلوا لي الحباء وقالوا مرحبا مرحبا» . ثم يذكر كيفية الجلوس في المسجد بعد ابداء التحية له، ضمن المنظور الاسلامي ، وهو «صلاة ركعتين، بعد أن يؤدي التحية الكلمتين ، أي يقول: السلام عليكم» (انظر ص ١١٦).

وفي المقامة السابعة عشرة، والمعروفة بـ «القهقرية» ويدور موضوعها حول قراءة الرسالة بالمقلوب ، يذكر الحريري احدى الأدوات الفولكلورية الخاصة بجز الصوف، وهي «الجلم» (انظر ص١٢٣).

أما في المقامة الثامنة عشرة، والمسماة «السنجارية» فان الحريري يذكر بعلاقات الجوار والولائم والمآدب الجفلى «العامة» (ص١٣٠) ثم ينتقل الى موضوعات النميمة بعد هذه الوليمة ، فيذكر تندر الناس بالألقاب والكنى والصفات ، يقول (ص ١٣١): «كان لي جار لسانه يتقرب، وقلبه عقرب، ولفظه شهد ينقع، وخبؤه سم منقع، حتى يقول في (ص ١٣٣): «فاتفق لوشك الحظ المنجوس ، ونكد الطالع المنحوس،. أن انطقتني حميا المدام عند الجار النمام ثم ثاب الهم بعد أن صرد السهم، فأحسنت الخبال والوبال وضيعة ما أودع ذلك الغربال»، ومن تلك الموائد والولائم، يعرج الحريري على ذكر بعض أنواع الحلوى ، يقول (ص ١٣٨): «ثم استحضر عشر صحاف من الغرب ، فيها حلواء القند والضرب» وهذه الأنواع تصنع من السكر والسمن والعسل الأبيض، ثم يشرح بلغة أبي زيد السروجي كيف بشرى الناس بهذه المأكولات والحلويات ، يقول (ص ١٣٩) ، فأقبل علينا أبوزيد، وقال اقرأوا سورة *الفتح ، وابشروا باندمال القرح، فقد جبر الله ثكلكم ، وسنى* أكلكم، وجمع في ظل الحلواء شملكم ،وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم ، ولما هم بالانصراف مال الى استهداء الصحاف ، فقال للأدب، ان من دلائل الظرف سماحة المهدى بالظرف، فقال كلاهما لك والغلام قال الحارث: «ثم اقتادنا أبوزيد الى حوائه وحكمنا في حلوائه» (ص ١٣٩) .

ويستكمل الحريري في المقامة التاسعة عشرة والمعروفة بـ «النصيبية» بعض ما كان بدأه في المقامة السابقة، حيث إنه يذكر في هذه المقامة بعض أنواع الأكلات والأواني، وكيفية زيارة المريض وعيادته دون الابرام، لا سيما وقت القيلولة (ص ١٤٣ـ١٤٤) قال :«ان النعاس قد أمال الأعناق وراود الآماق ، وهو خصم ألد وخطيب لا يرد، فصلوا حبله بالقيلولة واقتدوا فيه بالآثار المنقولة ». وهو هنا يذكر بالحديث الشريف: «قيلوا فان الشياطين لا تقيل» فجمع المأثور الشعبي مع المنقول الديني في وحدة الموضوع، وبذكاء بارع، وبغية استكمال الموضوعات الفولكلورية ، فان الحريري لا يسمي الأشياء المنزلية بمسمياتها المعهودة ، بل يعمد الى ما تكنى به وتلقب ، يقول على لسان السروجي، بعد أن عزم القوم على الرحيل (ص ١٤٤/ ١٤٥): «فالتفت أبوزيد الى شبله وكان على شاكلته وشكله، وقال اني لا أخال أباعمرة/الجوع/ قد أضرم في أحشائهم الجمرة ، فاستدع أبا جامع/ الخوان /فانه بشرى كل جائع وأردفه بأبي نعيم / الخبز الحواري/ الصابر على كل ضيم، ثم عزز بأبي حبيب/ الجدي من المعز/ المحبب الى كل لبيب، المقلب بين احراق وتعذيب، وأهب بأبي ثقيف/ الخل/ فحبذا هو من أليف، وهلم بأبي عون /الملح/ فما مثله من عون، واستحضر أباجميل / البقل / لجمل أي تجميل،وحي هل بأم القرى/السكباج المخلل/ المذكرة بكسرى، ولا تتناس أم جابر/ الهريسة/ فكم لها من ذاكر، وناد أم الفرج/ الجؤاذب المصنوع من سكر ورز/ ثم افتك بها ولا حرج، واختم بأبي رزين/ الخبيص/ فهو مسلاة كل حزين، وأن تقرن بها أبا العلاء/ الفالوذج/ تمح اسمك من البخلاء، واياك واستدناء المرجفين/ هو الطست والابريق/ قبل استقلال حمول البين، واذا نزع القوم عن المراس، وصافحوا أبا اياس/ وهو الغسول/ فأطف عليهم أبا السرو/ البخور/ فانه عنوان السرور، قال ففقه ابنه لطائف رموزه بلطافة تميزه، فطاف علينا بالطيبات والطيب، الى أن أذنت شمس المغيب».

وفي المقامة العشرين والمعروفة بـ «الفارقية» فان موضوعها الموت، فلا يعرج على تفاصيله سوى بالخطبة واعظ الاعتبار (ص١٤٧ - ١٥١).

وفي المقامة الحادية والعشرين ، والمسماة بالرازية، «فان الحريري يلبس بطله أبازيد السروجي لباس الواعظ الديني، متلبسا شخصية فخرالدين *الرازي ليعظ الولاة والحكام* ص(١٥١ - ١٥٩).

وفي المقامة الثانية والعشرين، المسماة بـ«الفراتية» يصفح الحريري عن ذكر الفولكلور،ويخصصها لصناعة الحساب والانشاء ص ١٥١ : ١٦١ كما أن موضوع المقامة الثالثة

والعشرين والمعروفة بـ «المقامة الشعرية» لا يقرب صوب الفولكلور وينحصر في السرقات الشعرية والمناظرات الأدبية [٦] راجع ١٦٦ـ١٧٨.

فيما يعرج الحريري في المقامة الرابعة والعشرين، والمسماة بـ «القطيعية» على موضوع النزهات في الربيع، والسيران في تلك الأوقات / ص ١٧٨، كما يذكر عادة دينية ـ إسلامية مازالت جارية هي «القسم» بتربة الاب الميت (ص ١٨٠).

وفي المقامة الخامسة والعشرين والمسماة بـ «الكرجية» فانه يطرق الفقر في الشتاء، وما يحتاجه الناس، ويذكر كافاته السبعة (ص ١٨٧ - ١٩٣).

وفي المقامة السادسة والعشرين والمعروفة باسم «الرقطاء» فانه يطرق موضوع سداد الدين وقت العوز (ص ١٩٣ـ٢٠٢).

وفي المقامة السابعة والعشرين والمسماة بـ «الوبرية» فان الحريري يتوقف مليا مع صناعات الصوف اليدوية. من جهة ومن جهة ثانية، يأتي على ذكر القافي وحركته في الظهيرة، (ص ٢٠٣) وأهمية نومة القيلولة ، يقول : (ص ٢٠٦) «قال ، هل لك في أن تقيل ، وتتحامى القال والقيل، فإن الأبدان انضاء تعب، والهاجرة ذات لهب ، ولن يصقل الخاطر وينشط الفاتر كقائلة الهواجر، وخصوصا في شهري ناجر«وأراد بشهري ناجر تموز وآب». ولا ينسى الحريري اشارات الدلالة في الطرق المقفرة مثل /الايماء بالثوب (ص٢٠٧) ويسميها أهل العراق / الومي / وهي عادة فولكلورية معروفة مازال أهل الريف يستخدمونها.

وفي المقامة الثامنة والعشرين والمعروفة بـ «السمرقندية» *فان الحريري ، يتناول فيها الموروث الاسلامي في مسألة الاستحمام في يوم الجمعة ، يقول (ص٢١٣) «فوافيتها /* يقصد سمرقند / بكرة عروسة ـ أي يوم الجمعة ـ بعد أن كابدت الصعوبة، فسعيت وما ونيت، الى أن حصل البيت ، فلما نقلت اليه قندي وملكلت قول عندي [٧] عجت الى الحمام على الأثر ، فأمطت عني وعثاء السفر». وعند حلوله البيت فانه يعود الى مسمياته الشعبية للآنية والحوائج ، فيقول (ص٢١٨) : «وحين انتشر جناح الظلام، وحان ميقات المنام، أحضر أباريق المدام، معكومة بالفدام» ومعكومة أي مشدودة ، والفدام ما يوضع في فم الابريق ليصفي ما فيه من الفدم، وهو السد [٨] وأهل العراق يستعملونه من الليف.

وفي المقامة التاسعة والعشرين ، والمعروفة بـ«الواسطية» نسبة الى واسط في العراق، فان الحريري ، يتناول فيها عادات الناس في البيع والشراء داخل السوق (ص ٢٢٠) ثم يذكر كنيات العجين والخبز، وقد وردت على لسان جار للحارث بن همام حيث يقول (ص٢٢٠ ـ ٢٢١) «حتى سمعت جاري بيت بيت، يقول لنزيله في البيت، قم يا بني لا قعد جدك ولا قام ضدك، واستحصب ذا الوجه البدري/ يقصد الرغيف المستدير/ وألوان الذرى / الأبيض / والأصل النقي / الحنطة الجيدة / والجسم الشقي / أي الذي كتب عليه الشقاء من الطحن والعجن والخبز في النار / الذي قبض ونشر/ أي المأخوذ من العنبار ـ المخزن ـ ونشر في الشمس / وسجن وشهر/ أي أدخل في الرحى وأخرج منها/ وسقي وفطم / أي أضيف إليه الماء أثناء العجن ثم منع منه عند الخبز/ وأدخل النار بعدما لطم أي وضع في التنور وضرب باليدين / ثم أركض الى السوق ركض المشوق ، فقايض به اللاقح الملقح/يعني حجز الزناد المفسد/ المصلح يعني يحترق ويستفاد من حرقه المكمد المفرح يقصد المخزن / المعنى المروح/ أي المتعب والمبلغ الراحة/ذا الزفير المحرق/ يقصد ما يخرج من النار عند قدحه/ والجنين المشرق/كناية عن الشرر المضيء واللفظ المقنع والنيل الممتع من القناعة والعطاء المريح الذي اذا طرق رعد وبرق، وباح الحرق، ونفث في الخرق / أي عملت النار به/ . أنظر كيف يكني الحريري الخبز، وكيف يصفه في مراحل صنعه، وكل هذه العملية لأجل مقايضة رغيف خبز واحد بحجرة القداح / راجع ص ٢٢٢.

ثم يذكر المهر والزواج على أساس ما سنه الرسول محمد ﷺ يقول (ص ٢٢٣) : «الا أنهم لو خطب اليهم ابراهيم بن أدهم أو جبلة بن الأيهم [٩] لما زوجوه الا على خمسمائة درهم، اقتداء بما مهر به الرسول ﷺ زوجاته، وعقد به انكحة بناته، على أنك لن تطالب بصداق ولا تلجأ الى طلاق».

وبعد اعداد مراسيم الزواج، ينبري أبوزيد السروجي بخطبة عصماء، يضمنها المواعظ الدينية والأمور الاعتبارية (ص ٢٢٦ - ٢٢٧) ، يتم عقد الزواج بخمسمائة درهم، يلتفت *الى الحارث ويقول له : «بالرفاء والبنين» ثم احضر الحلواء التي* كان أعدها ، وأبدى الآبدة عندها، وكدت أهوى بيدي اليها ، فزجرني عن المؤاكلة وأنهضني للمناولة». وهذه احدى العادات والتقاليد التي يتوجب الالتزام بها الرجل ـ الزوج بعد عقد القران . كما أن هناك اشارة الى زواج الضرتين (ص٢٢٩).

وعند المقامة الثلاثين المعروفة بـ «الصورية» نسبة الى «صور اللبنانية» الآن، فان الحريري يتعرض الى موضوعة الزواج ثانية، ولكن عند فئة أخرى من الناس هم «المكديون» يشرح مباهج احتفالاتهم بمصر ، بعد أن رحل عن صور ، يقول (ص ٢٣٢ - ٢٣٣) : «فبينما أنا يومها بها أطوف، وتحتي فرس قطوف ، اذ رأيت على جرد من الخيل عصبة كمصابيح الليل، فسألت لانتجاع النزهة، عن العصبة والوجهة فقيل أما القوم فشهود، وأما المقصد فملاك مشهود/ أي أن هناك زفة عرس»/ يستأنف الحارث بن همام قوله: «فحدثني ميعة النشاط ، ، على أن سرت مع الفراط لا فوز بحلاوة اللقاط/» هنا يبرز مظهر فولكلوري آخر هو نثر الملبس والحلوى والرز على العروس وهي في طريقها الى بيت العريس، وهي عادة موروثة مازالت قائمة حتى اليوم. ثم يعرض الحريري مواصفات الدار التي يتم بها الزفاف وما حوته من نمارق وأرائك منقوشة وطنافس مفروشة وسجوف مرصوفة وغيرها (ص ٢٣٤). ثم

ذكر خطبة الزواج ــ ضمن أعراف المكديين ، مضمنها شرائع الدين (ص ٢٣٦)، حتى يجهز بقيمة المهر عندهم، يقول: (ص ٢٣٦) « وقد بذل لها من الصداق شلاقا/ هو شبه المخلاة/ وعكازا وصقاعا/ هو رداء المكدي / وكرازا / هو كوز ضيق العنق/ » وهنا يلاحظ أن الحريري كان دقيق المشاهدة عميقها، حيث إنه يذكر زواج المكديين ومهورهم تتم بتبادل وتهادي أشيائهم الخاصة بالشحاذة والكدية، كعرف خاص بهم، وهي التفاتة واعية ونادرة، ثم يشرح خطبة الزواج عندهم وفق عرفهم واعتقادهم ، يقول (ص٢٣٧) : «فانكحوه انكاح مثله، وصلوا حبلكم بحبله، وان خفتم عليه فسوف يغنيكم الله من فضله، أقول قولي هذا وأستغفر الله العظيم لي ولكم وأسأله أن يكثر في المصاطب نسلكم، ويحرس من المعاطب شملكم، قال، فلما فرغ الشيخ من خطبته ، وأبرم للختم عقد خطبته ، تساقط من النشار ما استغرق حد الاكثار، وما أغرى الشحيح بالايثار»، هذا الاستبيان يبرز مظاهر العرس وعقد النكاح وكيفية نثر الدراهم والملبس والفواكه على العروس بعد عقد القران، وهو أمر يشير الى أن مختلف الفئات الاجتماعية تحيي هذه المراسيم والعادات في مثل هذه المناسبات، وكل ضمن دائرته ومحيطه الاجتماعي.

ولا يتوقف الحريري في المقامة الحادية والثلاثين،والمسماة بـ «الرملية» عند الفولكلور. الا أنه يمر مر الكرام في المقامة الثانية والثلاثين والمعروفة بـ «الطيبة» يذكر بعض أواني الدار، ويطلق عليها اسم «أساود الدار» ص ٢٦٣، وهي الآلات المستعملة كالاجانة والقدر والجفنة.

وفي المقامة الثالثة والثلاثين والمعروفة بـ «التفليسية» يصفح عن الفولكلور ويتناول موضوع ــ *الحيلة* بمرض الفالج(ص ٢٦٨ ـ ٢٧٣).

وفي المقامة الرابعة والثلاثين والمسماة بـ «الزبيدية» يتناول الحريري موضوع بيع العبيد في سوق زبيد ـ باليمن ــ لكنه يذكر عادة فولكلورية قميئة هي (الضراط بواسطة كف اليد) وهو ما يعرف اليوم عند أهل بغداد بـ«الزيج» وأهل اليمن مازالوا يستعملونها [١٠] وقد وردت في «المقامات» على النحو التالي ـ وعلى لسان الحارث بن همام : (ص٢٨٢)«فقلت أنسيت أنك احتلت وختلت، وفعلت فعلتك التي فعلت، فأضرط بي متهازيا».

وفي المقامة (٣٥ الشيرازية) و(٣٦ الملطية) و(٣٧ الصعدية) ، فإن الحريري يختار مواضيع مختلفة ، ليس للفولكلور فيها نصيب، وكذلك المقامة (٣٨ والمعروفة بـ المروية) فإنه يتجاهل الفولكلور ،لكنه يعرج على عادة الفأل وزجر الطير (ص٣٠٧).

وفي المقامة التاسعة والثلاثين والمسماة «العمانية» فإن الحريري يطرق موضوعا فولكلوريا بحتا ، هو «العرافة والتطبب» اضافة الى ايراد بعض أسماء الآنية البيتية، كالزنبيل، وكذلك يذكر ـ العوذة ـ أو الرقية، والحرز، (ص ٣١٤)، ثم انه يلبس أبازيد السروجي لباس العراف الكافي والوصاف الشافي (ص٣١٧) ثم يذكر ـ النذور ـ وكيفية نذرها وأسبابها، لاسيما عند النساء العقم (ص ٣١٧) . ثم يصف كيفية كتابة «عزيمة الطلق» للمرأة المعسرة، قال (ص ٣١٨): «فاستحضر قلما بديا، وزبدا بحريا، وزعفرانا قد ديف في ماء ورد نظيف، فما إن رجع النفس حتى أحضر ما التمس ، فسجد أبوزيد وعفر وسبح واستغفر، وأبعد الحاضرين ونفر، ثم أخذ القلم واسحنفر (أي أسرع) وكتب على الزبد المزعفر.

أيهذا الجنين اني نصيح   لك والنصح من شروط الدين

أنت مستعصم بكن وكنين   وقرار من الشكون مكين

ما ترى فيه ما يردعك من   الف مداج ولا عدو مبين

فمتى برزت منه تحولت   الى منزل الأذى والهون

وتراءى لك الشقاء الذي   تلقى فتبكي له بدفع هتون

فاستدم عيشك الرغيد وحاذر   أن تبيع المحقوق بالمظنون

واحترس من مخادع لك   يرقيك ليلقيك في العذاب المهين

ولعمري لقد نصحت   ولكن كم نصيح مشبه بظنين

ثم انه طمس المكتوب على غفلة وتفل عليه مائة تفلة وشد الزبد في خرقة حرير، بعدما ضمخها بعبير، وأمر بتعليقها على فخذ الماخض وألا تعلق بها يد حائض (ص ٣١٩).

هذه العادات والتقاليد مازال كثير من الشعوب العربية يتعاملون بها، لاسيما عند أهل البوادي والأرياف، لذلك يكون للسحر والشعوذة أثر واضح، وما الرقية الشعرية أعلاه الا دليل على ـ الترهات ـ التي تنطلي على عديمي المعرفة ، لكن *الحريري ضمنها بعبارات اصلاحية ــ تربوية* ، *واعظة* وبنفس الوقت رسم لنا صورة «فتاح الفال» وشعوذاته وطرائق مسلكيته.

وفي المقامة الأربعين والمسماة بـ «التبريزية» فان الحريري يتطرق في ثناياها الى السب والشتم والتخاصم بين الزوج والزوجة وتنابزهما بالالقاب المشينة كجزء من عادات شرقية، مازالت قائمة حتى اليوم، عند بعض الشعوب، اسمع ماذا يقول (ص٣٢٤) : «وقال لها ويلك، يا دفار، يا فجار، يا غصة البعل والجار، أتعمدين في الخلوة لتعذيبي وتبدين في الحفلة تكذيبي،وقد علمت أني حين بنيت عليك ورنوت إليك، ألفيتك أقبح من قردة، وأيبس من قدة، وأخشن من ليفة، وأنتن من جيفة، وأثقل من هيضة، وأقذر من حيضة، وأبرز من قشرة وأبرد من قرة، وأحمق من رجلة، وأوسع من دجلة فسترت عوارك» [١١]. بعد هذا الكيل من النعوت الجارحة من قبل الزوج ـ وهو هنا أبوزيد السروجي ـ ترد الزوجة عليه بعبارات ألذع ومعان أوجع، تقول (ص٣٢٥) : «يا ألأم من مادر ، وأشأم من قاشر، وأجبن من ظافر ، وأطيش من طامر [١٢]، أترميني بشنارك ، وتفري عرضي بشفارك (أي سكاكينك) وأنت تعلم أنك أحقر من قلامة، وأعيب من بغلة أبي دلامة، وأفضح من

حبقة (ضرطة) في حلقة وأحير من بقة في حقة» ، وهكذا يرسم الحريري في هذه المقامة تلك المشاهد الاجتماعية الحية والماثلة حتى اليوم.

وفي المقامة الحادية والأربعين والمعروفة بـ «التنيسية» يتجاوز الحريري الفولكلور الشعبي الى التراث الديني، فالمقامة تحكي عن جمع التبرعات بالدعاء (ص ٣٣٢ – ٣٣٨).

وفي المقامة الثانية والأربعين والمسماة بـ «النجرانية» يستفيض الحريري أيما استفاضة في الموضوعات الفولكلورية، حيث أنه يظهر تلك الموضوعات بقالب فني رفيع المستوى، صقيل السبك والفحوى، مازجا بين هذه الموضوعات الشيقة وبين الأدب ويعرضها بشكل ألغاز أدبية ـ فكرية ذات نسيج اجتماعي ــ معرفي دقيق اضافة الى أنه يذكر بعض الملابس الشعبية مثل «الهدم» وهو العباءة الخفيفة المنسوجة من الصوف حصرا (ص٣٣٩)، ثم يبرز أبا زيد السروجي في ذلك «الهدم» وهو يتطارح الألغاز، ويقول (ص٣٤١) : وهو يلغز في مروحة الخيش.

وجارية في سيرها مشـــمعلة ولكن على اثر المسير قفولها
لها سائق من جنسها يستحثها على أنه في الاحتثاث رسيلها
ترى في أوان القيظ تنظف بالندى ويبدو اذا ولى المصـــيف قحولها

من هذه المروحة ، أو المهفة بالاصطلاح الشعبي، ينتقل الى آلة شعبية أخرى، ويدوية أيضا هي (حابول النخل) ويسميه أهل العراق بعدة تسميات منها (الصاعودة والغروند) عند أهل الجنوب والفرات الأوسط،، و«التبلية» عند أهل الوسط وخصوصا أهل بغداد ، يقول اللغز (ص ٣٤١).

ومنتســـــب الى أم تنشأ أصـــــلة منها
يعانقهـــا وقد كانت نفتـــه برهة عنـــها
به يتوصــــل الجــاني ولا يلحى ولا ينـــهى

ومن (حابول النخل) يعرض صوب القلم بالتلغيز (ص ٣٤١) ، الى أن يتوقف عند «الميل» الأداة الرئيسية في تكحيل العين، ويسميه أهل العراق(المرود) يقول في اللغز (ص ٣٤٢).

وما ناكح أختين قهرا وخفية وليس عليه في النكاح سبيل
متى يغش هذي في الحال هذه وان مال بعــل لم تجده يميل
يزيدهما عند المشيب تعهـــدا وبرا وهـــذا في البعول قليل

ومن الميل ينزل صوب «الدواليب» أو ما تعرف بـ «النواعير» تلك الآلات القديمة التي يستسقي بها [١٣] يقول في ذلك ملغزا : (ص ٣٤٢) .

وجاف وهو موصول وصول ليس بالجـــافي
غريق بارز فأعجـــب له من راســـب طاف
يسح دموع مهضـوم ويهضم هضـم متـلاف
وتخشى منـــه جـــدته ولكـــن قلبـــه صـــاف

ثم تستثير الأواني الفخارية، وما يركب عليها من «المزملات» القصبية أوالفضية فيغازلها بلغزه قائلا (ص ٣٤٣).

ومسرورة مغمومة طول دهرها وما هي تدري ما السرور وما الغم
تقرب أحيانا لأجــل جنينــها وكــم ولــد لــولاه طلــقت الأم
وتبعد أحيانا ومــا حــال عهــدها وأبعــاد من لم يستحل عهده ظلم
اذا قصر الليل استلذ وصالها وان طال فالاعراض عن وصلها غنم
لهــا ملبـــس باد أنيـــق مبطـــن بها يزدري لكن لما يزدري الحكم

ثـم يلتفت الحريري الى «ميزان الذهب» وكان يسمى وقتذاك بـ «الطيار» فيوصف جماله ودقته ويورد ذلك في اللغز ، أيضا : (ص ٣٤٤ – ٣٤٥).

وذي طيشة شـــقه مائل ومـا عـــابه بها عاقـــل
يرى أبـدا فـــوق عـــلية كما يعتـــلي الملك العادل
تساوى لديه الحصا والنضار وما يستوي الحق والباطل
وأعجب أوصافه أن نظـرت كما ينظـــر الكيس الفاضل
تراضى الخصـــوم به حـــاكما وقد عـرفــوا أنـــه مائـل

وفي المقامة الثالثة والأربعين والمعروفة بـ «البكرية» يميل الحريري الى ذكر مواصفات النساء ، ولكنه يتجاوز ذلك الى القيافة والعرافة والفراسة، من خلال سوق الجمال ،ونداءات باعة النوق (ص ٣٥١– ٣٥٢) ثم يستكمل الصورة بايجاد «حالة خلاف» في «حضرموت» بين بائع الناقة (المنادي) وصاحبها الأصلي ـ أبوزيد السروجي ـ والذي فقدها في احدى رحلاته، فيتقاضيا عند «العارفة» وهو ــ القاضي العرفي ـ ويسميه الحريري ـ قاضي الحي ـ وينقل الصورة الفولكلورية على النحو التالي (ص ٣٥٢ – ٣٥٣) : «قال ، فأخذت بتلابيبه، وأصدرت على تكذيبه ، وهممت بتمزيق جلابيبه، وهو يقول : يا هذا ما مطيتي بطلبك فأكفف عني من غربك، وعد عن سبك، وإلا فقاضني الى حكم هذا الحي ، البريء من الغي، فإن أوجبها لك، فتسلم ، وان واها عنك فلا تتكلم» هنا وضعنا الحريري أمام تلك التقاليد القبلية والاعراف السائدة في تلك الربوع، ليوضح لنا كيفية حل التنازعات والخلافات ، يستأنف الحديث: «قال، فلم أر دواء قصتي، ولا مساغ غصتي، إلا أن أتى الحكم، ولو لكم، فانخرطنا الى شيخ ركين النصبة، أنيق العصبة، يؤنس منه سكون الطائر، وان ليس بالجائر (انظر مواصفات الشيخ) فاندرأت أتظلم وأتألم ، وصاحبي مرم لا يترمرم، حتى اذا نثلت كنانتي ، وقضيت من القصص لبناتي، أبرز نعلا رزينة الوزن، محذوة لمسلك الحزن وقال : هذه التي عرفت وإياها وصفت، *فان كان هي التي أعطى بها عشرين، وما هو من المبصرين، فقد* كذب في دعواه وكبر ما افتراه، اللهم الا أن يمد قذاله، ويبين مصداق لقاله، فقال الحكم : اللهم غفرا، وجعل يقلب النعل بطنا وظهرا، ثم قال : أما هذه النعل فنعلي وأما مطيتك ففي رحلي،

فانهض لتسلم ناقتك وافعل الخير بحسب طاقتك».

ومن هنـا يتبين لنا شكـل المرافعة العـرفية وكيـف تطور الحكم بعد ثبـوت الأدلة، بحيث أن قرار «الفريضــة» كان دقيقا وحازما وأعطى الحق لأصحابه، ورضي الطرفان بذلك.

وفي المقـامتين ٤٤ و٤٥ (الشتـويـة والـرملية) يصفـح الحريري عـن ذكر الفولكلور فيما يمـر به مر الكرام في المقـامة (٤٦) والمعروفة باسم «الحلبية» حيث يذكر بعض رقاعات أهل حمص والألقـاب الغـالقـة بهم وبشكـل متفـرق (ص ٣٨٥ – ٣٩٣).

يبدو أن الحريـري تستهويه عـادات الشعوب فهو يـركز عليهـا كثيرا، ففي المقـامـة السابعـة والأربعين والمعـروفة بـــ «الحجرية» نسبة الى «حجر اليمامة» [١٤] يتطرق الى موضوع «الحجامة» يقول في مستهل المقامة (ص ٣٩٧) : (حكى الحارث بـن همام قـال: «احتجـت الى الحجامـة وأنـا بحجـر اليمامـة، فأرشـدت الى شيخ يحجم بلطافـة ويسفر عن نظافـة ، فبعثت غـلامـي لاحضـاره، وأرصـدت نفسي لانتظـاره» وبعـد ذلـك الانتظار يأتي الحجام، ويبدأ الحريـري يصف هيئته وطريقته في العمل وأدواته وعدته ، يقول (ص ٣٩٩) «رأيت شيخا هيئته نظيفـة، وحركتـه خفيفـة ، وعليه مـن النظـارة أطواق ، ومـن الزحام طبـاق ، وبين يديه فتى كـالصمصامة [١٥] ، مستهدف للحجامة» . ثم يذكر ـ بمسـاجلة لطيفة ـ بين الحجام وغلامه ـ أم من الحجامة في الجسم ، يقـول (ص٤٠٠) :«فقال الشيخ ، يا ويلة أبيـك وعولة أهليـك، أأنت في مـوقف فخر يظهـر، وحسب يشهر، أم موقف جلد يكشـط، وقفا يشرط، وهب لك البيت، كما ادعيت، أيحصـل بذلك حجـم قذالـك»، ثم ينتقل بـالخصام الى تعداد مثـالب الحجام ، والتنـابز بالألقـاب ، كي يذكـر الأمثال والصفـات التي تعلـق بمهنة الحجـامة، يقـول الغلام لشيخـه الحجـام (ص ٤٠٢ – ٤٠٣) «فـان يكـن سبـب نعتـك ، نفـاق صنعتك، فـرماهـا الله بالكساد ، وافسـاد الحساد، حتـى ترى أفرغ من حجام ساباط، وأضيق رزقا من سم الخياط ، فقال له الشيخ: بل سلـط الله عليك بثر الغم، وتبيغ الـدم، حتى تلجأ الى حجام غطيم الاشتطاط، كليل المشراط، كثير المخاط والضراط». اذن هناك صفات ونعـوت ومثالب، دائرة مفرداتها في قـاموس الحجامة ، ومتعارف عليها ومتـداولة فيما بينهم ذكر الحريري قسما منها.

وفي المقامـة الثامنة والاربعين، والمسماة «الحراميـة» وهي أول مقامة يصنفها الحريري، فانه يذكر فيها حنينه الى البصرة وحاراتها (ص ٤٠٨ – ٤١٧).

وفي المقامة التاسعة والأربعين والمعروفـة بـ «الساسانية» يصف الحريـري حيل المكدين وذكـر لبعض الصنـاعات (ص ٤١٩)، ويتـوقـف عنـد كنـايـات الطيـور وصفـاتها، وكيـف تضمنتها الأمثال العربية، يقول السروجي في معرض حديثه في الوصية لابنه وهو متلبس حـالة المكدى (ص ٤٢٢) : «ثم أبرز يـا بنـي في بكـور أبي زاجــر (الغـراب) وجـرأة أبي الحارث (الأسد) وحزامة أبي قرة (الحرباء) وختل أبي جعدة (الذئب) وحرص أبي عقبة (الخنزير) ونشاط أبي وثاب (الظبي) ومكر أبي الحصين (الثعلب) وصبر أبي أيوب (الجمـل) وتلطف أبي غزوان (الهر) وتلون أبي بـراقش (طائر متلون يشبـه القنفذ ، أعـلاه أغبر، وأوسطـه أحمر وأسفله أسـود، اذا نفـش ريشـه تلـون). ومـن ثم يعـرض بـوصيتـه تلك الى بعـض العـادات السارية عند نشطـاء الناس، يقول (ص ٤٢٣) : «وامتر الضرع قبل الحلب(أي أمسحـه)... وأشحذ بصريتك للعيافـة، وانعم نظرك للقيـافة ، فـان من صـدق توسمـه طال تبسمـه ، ومن أخطأت فراسته، أبطأت فريسته».

ويختم الحريـري مقامـاته بـالمقامـة الخمسين، ويعطيها اسم «البصرة» وفـاء لها باعتباره أحد أبنـائها ، ذاكرا منـاقب علمائها وأهلها (ص٤٢٦ – ٤٤١).

وهكـذا أظهـر لنا الحريـري في مـوسـوعته المعـرفيـة / المقـامـات/ كل هـذه المظاهـر الفولكلـورية في القـرن السادس الهجري.

الهوامش

١ – انظـر رسـالتـه / الاعتراض على الحريري في مقـامــاتـه (ص ٣) والمنشورة بذيـل كتاب المقامات / طبعـة البابي الحلبي الثالثـة ـ مصر ١٣٦٩هـ / ١٩٥٠م والتي اعتمدنا عليها في هذه الدراسة.

٢ – يـاقوت الحمـوي / معجم البلـدان ١/ ٣٨٧ ـــ مادة «بـرقعيد» طبعـة دار صادر ـ بيروت.

٣ – هي مـدينة حسنة بين الري وهمذان ـــ معجم البلدان ٣ / ١٧٩ ـــ مادة «ساوة».

٤ – أذكـر بطفولتـي ، أن أمي ـــ رحمها الله ـ ـ كـانت تقـدم لنا هـذه المادة اللـذيذة «الألبـا » شرط أن نكون قـد نجحنا في المدرسـة، وهذه الألبـا ، حولية تقدم في مواسم توالد الغنم بفصل الربيع.

٥ – انظر ـ اللسان ـ مادة «عيم».

٦ – لنـا دراسـة أخرى عـن مـوضـوع «المنـاظـرات الأدبية في مقـامـات الحريري» ستصدر ضمن كتاب / مقالات في أدب الحريري /.

٧ – قول «عندي» يقصد به «عندي كذا وكذا ، أي معي أو في بيتي».

٨ – اللسان ـ مادة ـ فدم.

٩ – ابراهيـم بن الأدهـم ـ يضرب به المثـل في الزهـد ـ وجبلـة بن الايهم، آخر ملوك الغساسنة في الشام.

١٠ – في عـام ١٩٧٩ ـ ١٩٨١ عشـت مـع أهـل اليمن في محافظتـي عـدن وأبين، وشاهدت هذه العادة الفولكلورية شائعة عندهم، وكذلك مازالت موجودة عند أهل العراق ويسمونها« العفاط، أو ـ الزيج».

١١ – راجع معاني تلك المفردات في «المقامات» ص ٣٢٤ في الحواشي.

١٢ – راجــع عـــن هـــؤلاء ، شروح الشراح على المقـامــات» ص ٣٢٥ الحواشي.

١٣ – راجع ـ التاج واللسان ـ مادة «دلب».

١٤ – معجم البلدان ٢ / ٢٢١ مادة «حجر».

١٥ – الصمصامة = كنية لسيف عمرو بن معد يكرب الزبيدي.

حملة الإمام الصلت بن مالك على جزيرة سوقطرى والعلاقـــات العُـــمانية المهـــرية

أحمد العبيدلي *

تشير المصادر العمانيـة [١] الى أن هذه الحملة قد حدثت في عهد الامام الصلت بن مـالك الخروصي (ح ٢٣٧ - ٢٧٢ / ٨٥١-٨٨٥) . وقد جـرت إثر مـا ذكر أن النصارى قد نكثوا عهدا لهم مع الامام وشنوا حربا على الجزيرة قتلوا أثناءها والي الامام هناك وبعضا ممن معه وسيطروا عليها.

وقـد أرسل الامـام حملـة مـن عمان وكتب لقـادتها عهـدا يوصيهم بأمور يتبعونها في مسيرهم وفي حربهم المتوقعة.

وسيحاول هذا البحث أن يستعـرض خلفية هذه الحملة وأن يبحث في كيف شكلت تلك الحملة حدثـا يمكن من خلاله الاطلال على العـلاقات بين عمان والمهـرة. وسيحلـل العهـد الذي دونـه الامام.

أود الاشارة هنا الى أن قـدرا من المعلومات والاستنتـاجات يعتمد الى حد كبير على بحـث سبق للكاتب أن أعـده حول أصول سكان سـوقطرى كما أوردتـه المصادر العـربية، ممـا سيفسح المجال لتفادي البحث في مسائل سبق التنويه بها هناك (Ubaydli 1989).

وينتهي البحـث الأخير الى القول بـأنه قـد قطن سـوقطرى سكـان محليون ينتمـون لأصول مـن الجزيرة العـربية. ولقـد استوطن الجزيـرة في بعض الأحيان يونان أو متحـدثون بلسان اليـونـان. ولـربما قـدم بعـض المسيحيين مـن ذوي الأصـول اليونانيـة من بلاد الشام مثـلا، الى تلك الجزيرة ابتغاء للمـواقع النائية إثـر الصراعات التي شهدتها المسيحيـة في قرونها الأولى. وفي الجزيـرة ربما استعـادوا رواية تـاريخيـة عـن علاقـة مـا بالاسكنـدر خاصـة انهم وجدوا أنفسهـم وسط مجتمـع يفخر بالأصول القبلية العريقة. وبأية حال فإنه يبدو أن علينا أن نعتقد أن المؤرخين العـرب إذ ووجهـوا بـوجـود سكـان مسيحيين يتكلمون الاغـريقية، اقتطفـوا من مـؤلفين مبكريـن، وخلطوا في المادة الواصلـة إليهم وانتهوا الى التفسيرات التـي عرضـوها في مؤلفاتهم، ولقد استقر بعض قـراصنة الهند في الجزيرة أحيانا. كما استقرت بها قبائل المهرة الذين بدا أنهم سادوا على الجزيرة لقرون عدة. ولقـد ساعد انعزال الجزيرة مـع دوام اتصالها مع الجزيرة العـربية على حدوث انتقال مـديد للاسلام .ولقـد امتد تأثير الاباضية أو على الأقل سلطتها السيـاسية لفترة من الزمن على سوقطرى.

١ – عُمان ومواجهة القراصنة

كـان لابد لعمان ، في بـواكير العصـور الاسـلامية ، بحكـم كونها القوة البحرية الأساسية في المحيط الهندي وبحرالعرب أن تهتم بمثـل هذه الجزيـرة ذات الأهمية الاستراتيجيـة والقريبـة منهـا. كما أن اهتمام عمان الخاص بمـواجهة قـراصنـة البحـر الهنود بالـذات، والذين كانوا يهددون خطوط الملاحـة التجارية وانتظامها واتخذوا في بعض الأحيان من الجزيرة موقعا لهم، قد أدى بها الى أن تشن حملـة ضدهم. وكانـت الدولة العباسيـة قد بذلت جهدا عسكريا واسعا للحد من نشاطهم.

ولقـد تأتـى ذلك لعمان عنـدمـا صـادف ازديـاد نشاطـات القراصنة وبـروز سلطة قوية بها، حيث تمكن الامـام غسان بن عبـدالله الفجحـي اليحمـــدي (١٨٩-٢٠٨/ ٨٠٤-٨٢٤)، باستخدام نوع معين من السفن يسمى الشذاوة (مفردها شذاة) من إيقاف نشاطاتهم القرصنية (Ubaydli (1989), 1446).

ولربما تكـونت الجماعـة الهنديـة في سـوقطـرى في القرنين

★باحث في جامعة كامبردج انجلترا مختص في التاريخ العماني من البحرين.

٢-٣/٨-٩ أساسا من قراصنة البوارج (المسعودي، ف ٨٧٩: ياقوت ٣:٢٢٧). وعلى الأرجح أنهم كانوا من عبدة الأصنام، أو كما سماهم السالمي «كفار الهند» (تحفة ١:٢٣) . ولا يبدو جليا ماذا حل بهؤلاء القراصنة في القرون التالية، حيث بدا أن نشاطاتهم قد اختفت في القرنين الـ ٦-٧/١٢-١٣، في الوقت الذي كتب ياقوت عنهم (ياقوت ٣:٢٢٧).

٢ - الحملة ضد سوقطرى

ولقد توصلت الجزيرة (ولربما سكانها المسيحيون) الى نوع من الاتفاق مع أول إمامة ظهور في عُمان وهي إمامة الجلندي بن مسعود القصيرة العهد (١٣١-١٣٣/٧٤٨-٧٥٠) (الكندي، المصنف، ١١: ١٤٥)[٢]. ويبدو أنه قد جرت مراعاة شروط تلك الاتفاقية لما يقرب من القرن، حيث وصلت الاشارات الأبكر عن الاضطراب بها فقط في عهد الامام الصلت بن مالك الخروصي اليحمدي حين قام النصارى «ونقضوا ما بينهم وبين المسلمين فهجموا على سوقطرى وقتلوا والي الامام وفتية معه وسلبوا ونهبوا وأخذوا البلاد وتملكوها قهرا» (السالمي ، تحفة ١:١٦٦،١٧٣). ولربما أدى عرض السالمي الى نوع من تصور أن ذلك عائد لهجوم خارجي، وهو ما أشار إليه مرتب كتابه كأحد الاحتمالات ، وعلى وجه التحديد من نصارى الحبشة. على أن التعمق في البحث يشير الى أن وجود مسيحيين محليين ممن يعتقد أنهم من أصول إغريقية هم الذين كانوا معنيين بهذا الهجوم (Ubaydli, 1989).

وتلقي الحادثة كما رواها السالمي الضوء على نصارى سوقطرى . فلقد علم الامام بالحادثة حين كتبت له امرأة من أهل الجزيرة، تسمى «الزهراء» قصيدة تذكر له ماوقع وتستنصره وتذكر بها والي الامام واسمه قاسم، الذي قتل ومعه بعض الأعوان. ويبدو من القصيدة أن النساء قد تعرضن لضرر بالغ في هذه الأحداث.

وعندما وجه الامام حملته أرفقها بكتاب وجهه الى أفراد الحملة ومن بينها قائداه محمد بن عشيرة وسعيد بن شملال يبين لهما فيها «ما يأتون وما يذرون» (السالمي، تحفة ١:١٦٨). وتتضمن الرسالة بمجملها إشارات تؤكد أن النصارى الذين شنوا الهجوم إنما كانوا من سكان الجزيرة المحليين. وقال الامام في كتابه الى أفراد الحملة إنه قد ولى عليهم القائدين: «على جميع سوقطرى، أهل السلم منها وأهل الحرب.. و(في) المصالحة والمسالمة والمحاربة لأهل النكث من النصارى، أو من حاربكم من المشركين في سفركم أو في مستقركم» (السالمي ، تحفة، ١:١٧١)، وذكر في موقع آخر «القرية الناكثة» و«أهل العهد الذين لم ينقضوا عهدهم »(السالمي، تحفة، ١:٣-١٧٤)، كما ذكر في العهد ما يجب اتباعه إذا ما توصلت الأحداث الى رأس الزنج أو الى تبرمة (السالمي ، تحفة ، ١:٣-١٨٢).

٢ - ١ شخصيات الحملة

عين الامام الصلت خمس شخصيات على رأس الحملة: محمد بن عشيرة [٣] وسعيد بن شملال كقائدين أساسيين لها يحل أحدهما محل الآخر إن جرى للأول أمر، وإن حدث للاثنين حدث يحل محلهما حازم بن همام وعبدالوهاب بن يزيد وعمر بن تميم (السالمي، تحفة ١:١٧٢، ١٧٦). وجريا على عادة في التأليف قديمة في عُمان لا يذكر أي لقب قبلي لأي من الخمسة يسهل من التعرف عليهم وتتبع أصولهم.

وكاتب الرسالة هو محمد بن محبوب (جامع الفضل بن الحواري، ٣:٢٠٧) [٤] المعروف بأبي عبدالله وهو عالم من علماء الاباضية وتولى قضاء صحار للامام الصلت ٢٥١/٨٦٥ وتوفي في ٢٣ محرم ٢٦٠(٢٩ أكتوبر ٨٧٣) العبيدلي عام ١٩٩٤ ويساعد هذا التحديد على القول بأن الحملة قد تمت قبل وفاة الرجل عام ٢٦٠ هجرية، وهو أمر يتماشى أيضا وكون إمامة الصلت لا تزال في قوتها وعنفوانها ، وقبل أن تنزلق الامامة برمتها الى مهاوي الحرب الأهلية اللاحقة التي أودت بدولة الاباضية عام ٢٨٠/٨٩٣ على يد العباسيين. والحملة هي حصيلة ازدهار الدولة من جانب وازدياد مقدرتها المالية والعسكرية، لكي تمول تلك الحرب، وهي انعكاس لوجود اتفاق محلي سيتعرض قريبا لزلزال نتيجة هذا الازدهار وبروز الصراعات بداخله.

على أن صاحب المصنف يورد مسألة رفعها أبوعبدالله- الى غسان في نساء سوقطرى اللائي نقضن العهد: إن قالت امرأة منهن: أنا لم أقاتل، ولم أنقض عهدا. أيحل سباء النساء بأحداث الرجال؟ فنعم يحل سباء النساء منهن، إذا حاربن. والسباء على النساء . اللائي ولدن بعد نقض العهد. وإن لم يحاربن»(الكندي، المصنف، ١١:١٥٣). فهذه الجملة ، ربما أشارت الى أن تمرد نصارى سوقطرى قد أخذ أمدا قبل حملة الصلت، وبالتالي فإن رواية الزهراء ومقتل والي الامام وغيرها ربما وصفت أحداثا سابقة. وربما جرت محاولات سابقة لم تنجح، أو لم تنجح النجاح التام. كما أن هذا السؤال حول سبايا من سوقطرى قد يشير الى بضع نسوة أسرن في حملة سابقة لم تكلل بالنجاح التام، وقد يدخل في باب الجدل الفقهي حول أمور متوقعة، أو متخيلة.

«ويقال إن جملة المراكب التي اجتمعت في هذه الغزوة هي مئة مركب ومركب» (السالمي ١:١٦٨) . ويتناغم هذا الرقم مع ما يذكر من ان الامام المهنا (٢٢٦ -٢٣٧/ ٨٤٠-٨٥١) قد تمكن من بناء قوة بحرية وبرية كبيرة نسبيا تمثل جناحها البحري في حوالي «ثلاثمائة مركب مهيأة لحرب العدو» (السالمي، تحفة ١:١٥٠).

٢ - ٢ توجيهات الرسالة

تبدأ الرسالة بمقدمة يليها وعظ واستشهاد بآيات في الحض على طاعة الله والتقوى والتوبة النصوح، وفي الأخذ بمكارم الأخلاق والانضباط (السالمي، تحفة ١٦٨:١ - ١٧١).

وتنتقل الى ذكر تولية القائدين في توجيه الى «معشر الشراة[٥] والمدافعة، على جميع سوقطرى، أهل السلم منهم وأهل الحرب» وذلك على الصلاة وقبض الزكاة والجزية والمصالحة والمسالمة والمحاربة، وعلى شؤون القضاء والدعوة الى طاعتهما ومؤازرتهما والاتحاد حولهما» (السالمي، تحفة ١٧١:١-١٧٣) . وتثير هذه الفقرة العديد من الأسئلة أكثر مما تجيب : فها هنا إشارة الى أهل السلم وأهل الحرب: ولا يبدو من المقصود تحديدا بأي من التسميتين. وهل هناك تداخل مذهبي وديني بين الفئتين: فهناك المسلمون بمن فيهم من الاباضية وأهل السنة ثم هناك المسيحيون والذين ربما كانوا بدورهم أكثر من فئة. فأي من هؤلاء يدخلون تحت تصنيف أهل السلم ومن منهم ينضوي تحت راية أهل الحرب؟

في فقرات تالية يجري الحديث عن «القرية الناكثة» وفي ذلك إشارة الى أن ليس كل أهل الجزيرة وبالذات النصارى منهم كانوا مشاركين في الأحداث ضد السلطة العمانية. وعلى الرغم أن مقتل والي الامام المسمى بقاسم ربما أشار الى أن هجوما ما كان قد تم على مقر الولاة إلا أنه يبدو إما أن مقتله والهجوم على قواته قد تم خارج المقر أو أن القوات المهاجمة قد أخلت المقر حين قدوم القوات العمانية، لأن الامام يخير قواته بين الذهاب توا الى القرية الناكثة أو اختيار «القرية حيث عود ينزل الولاة والشراة» (السالمي، تحفة ١٧٣:١). ومن المؤكد أن قسما من نصارى سوقطرى لم يشارك في التمرد حيث تشير الرسالة الى أن ترسل القوات القادمة الى «أهل العهد الذين لم ينقضوا عهدهم،حتى يصل إليكم وجوههم ورؤساؤهم.. فأعلموهم .. أنهم آمنون.. ومروهم بإحضار جزيتهم إليكم» (السالمي، تحفة ١:٤-١٧٣).

وتحتوي التوصيات على إشارات محدودة عن طريقة سير السفن في البحر ليبقوا على اتصال مستمر (السالمي، تحفة ١٧٣:١).

وتمت الاشارة الى أنه إن كان الناكثون متفرقين ترسل لهم طائفة لقتالهم، على أنه إن خاف رجال الحملة أن تستفرد تلك الطائفة جرى القتال من قبل المجموعة ككل، وأن يستعينوا بالأدلة من أهل العهد، فإن خافوا على عسكرهم وعلى طعامهم وما شابه، فالنصح بتكوير[٦] السفن في البحر ووضع الأمتعة بها (السالمي، تحفة ١:٦-١٧٧). وترد الارشادات والنصائح العامة من المسلمين في القتال مع بعض الخصائص الاباضية حوله (السالمي تحفة ١:٦-١٧٧-١٧٩).

وتضم الرسالة أيضا ارشادات حول التصرفات والفضائل في الزواج والصلاة وتفادي شرب النبيذ (السالمي، تحفة ١:٠-١٨١).

وتشير الفقرة التالية الى وجود جماعتين مسيحيتين بالجزيرة ، احداهما يقرأ أتباعها الانجيل والأخرى لا يقرأونه، حيث ورد : «واعلموا أنه لا يحل لأحد من المسلمين نكاح نساء النصارى من أهل سوقطرى لا نساء أهل العهد منهم، ولا نساء أهل الحرب، إلا نساء الذين يقرأون الانجيل من أهل العهد منهم، فأما من لا يقرأ الانجيل منهم من أهل العهد، فلا يحل نكاح نسائهم ، ولا أكل ذبائحهم، ولا طعامهم، وأما أهل الحرب فلا يحل نكاح نسائهم، قرأوا الانجيل أو لم يقرأوه، ولا تؤكل ذبائحهم كانوا من أهل العهد أو من أهل الحرب» (السالمي، تحفة ١٨٢:١). وأبكر الاشارات التي لدينا تفيد أن نصارى سوقطرى من النساطرة (Doe, 1971, 244).

تضع الرسالة خطوطا مبسطة للسير في المهمة: فالدعوة للصلح على أن يتم (١) القبول بالاسلام فإن لم يقبلوا (٢) فدعوتهم الى «الدخول في العهد الأول الذي كان بينهم وبين المسلمين، على أن لهم وعليهم الحق بحكم القرآن وحكم أهل القرآن من أولي العلم بالله وبدينه من أهل عُمان ممن نزل إليهم من أمر المسلمين» (السالمي، تحفة ١٧٣:١). فإن قبلوا وإلا (٣) الحرب.

وتورد الرسالة أيضا توجيهات حول الزواج من عندهم، والتشديد بالذات على أهمية استعادة النساء المسلمات اللائي بقين بأيدي الناكثين (السالمي تحفة ١:٤-١٧٥).

٣ - العلاقات المهرية العُمانية

إذ ارتبط تاريخ سوقطرى باليمن وبعمان فإنها على وجه التحديد ارتبطت بقبائل المهرة إذ أنهم كانوا ساكنيها.

ويرتبط تاريخ المهرة بعمان بالجغرافيا والتاريخ، فهي البقعة الواقعة بين قلب اليمن وعُمان (٧). ولابد من الاشارة هنا الى أن مفهوم المهرة هو مفهوم يغطي رقعة جغرافية واسعة واضحة القلب على أن أطرافها هلامية، وهو أيضا مفهوم مكاني ولغوي وقبلي ليس هذا هو الموقع للدخول في تفاصيله، وإن اكتفينا بالاشارة الى أنه إن أخذت اللغة كأحد المؤشرات فإن امتداداتها تتجه كثيرا الى الشرق، بحيث أن بقاياها في العصر الراهن تبين تداخلات القبائل العمانية والمهرية. وبأية حال فإن المؤرخين العمانيين قد اعتبروا أجزاء من المهرة كقبائل عمانية، أو على الأقل تعيش تحت المظلة السياسية العمانية.

كان المهرة أول من تخلف من قبائل اليمانية التي رافقت

مالك بن فهم في رحلته الشهيرة الى عُمان وقد تخلفت في الشحر وبقيت هناك (الازكوي، كشف، ٢١٣). وهذا الموقع بين عُمان واليمن جعل من المهرة في موقع وسط بين البقعتين وعلى التخوم على مجريات تاريخ عُمان. ونحن نرى أن المهرة أيضا قد أسلمت على يد جيفر بن الجلندي حين ورد كتاب من النبي عليه الصلاة السلام يدعوه الى الاسلام (الازكوي، كشف، ٢٣٩)، وعبرها توجه عكرمة بن أبي جهل (ت ١٣/ ٦٣٤ أو ١٥/ ٦٣٦)، لمواجهة ردة مهرة، وهو ما يشير الى كون عُمان موقعا أساسيا لأحداث تغييرات في المهرة والعكس صحيح أيضا. فمناطق المهرة المحاذية لشرق عُمان أحد ثلاثة مواقع لقلب السلطة المركزية في داخلية عُمان وهي «صحار أو توام أو الشرق» (الكندي، بيان، ٢٦١:١٩، السالمي، معارج، ٢٨٥:١٦).

وشكلت عُمان منطقة جذب للقبائل المهرية، بحيث اتجه بعض منها للاستقرار في مناطق التخوم بين البقعتين متفاعلا أحيانا مع الصراعات السياسية الدائرة في عُمان. على أن ذلك الجذب كان قويا في بعض الأحيان لكي يجعل القبيلة تنتقل الى عُمان مكانا وانتماء كما حدث مع بني ريام (وبنو ناعب وهداد وهم يعودون الى مهرة بن حيدان بن عمرو (Ubaydli, 1990, 213) الذين تعود أصولهم الى المهرة والذين تسنموا موقع زعامة استمرت قرونا الى عهدنا الحاضر.

وعاش المهرة، وبالتحديد عشائرهم المرتبطة بعمان كأعراب يسكنون الرمال منها (ابن رزيق، الشعاع، ٤٠) ورفضوا منذ أن أقيمت الامامة بها الانصياع المطلق للسلطة المركزية هناك، وبالذات للواجبات المالية. فعرف عن الامام عبدالملك بن حميد الأزدي (٧/ ٢٠٨-٢٢٦/ ٣/ ٨٢٤-٨٤٠) أنه كان «يطرد مهرة ويطلبهم، وكانوا يلقون بأيديهم الى الاسلام. فأشار عليه موسى بن علي (٨).. أن يقبل منهم ذلك، ويؤمنهم فأمنهم. وقد سفكوا دماء المسلمين» (الكندي، المصنف، ٢٤٩:١١). وإذ برزت مناوأتهم الى السطح بقيادة وسيم بن جعفر المهري برفضهم دفع الزكاة فوجه إليهم الامام المهنا بن جيفر الفجحي (٢٢٦/ ٢٢٧/ ٨٤٠-٨٥١) حملة أرغمتهم على الاذعان والقبول بشرط إحضارهم لماشيتهم كل عام الى نزوى أو فرق لتحديد زكاتهم ودفعها (الازكوي، كشف، ٦٠-٢٦١)(٩). على أنه لم يعرف عن المهرة أنهم تبنوا الاباضية، وهو أمر مقبول ضمن التركيبة السياسية في الدولة الاباضية التي تجد في فقهها موقعا للمسلمين غير الاباضية، وبالذات إذا كانوا من قبائل عُمان.

وتشكل مواقع المهرة منطقة عزل بين منطقتين اباضيتين تواجدت بها إمامتان في الوقت نفسه: إمامة عُمان وإمامة حضرموت (١٠). ولقد جرى التراسل بين المنطقتين وعلى وجه التحديد بين الامامين الصلت بن مالك في عُمان والامام أحمد بن سليمان في حضرموت وكاتب هذه المراسلات أو بعضها على الأقل هو نفسه كاتب رسالة توجيهات سوقطرى، محمد بن محبوب (الكندي بيان، ١٨٨:٢٧، ٢٨،٢٠٠:١٩٥،٦٩). ولابد أن أمر توحيد المنطقتين أو على الأقل تأمين الاتصال بينهما قد شكل هاجس الأئمة في آخر إمامتي ظهور في الجزيرة العربية.

وعرف عن سكان المهرة روحهم العسكرية واستعدادهم للعمل كجنود في قوات الآخرين، ويوغل ذلك في القدم حيث تشير النقوش الى أنهم خدموا أيضا في قوات ملوك اليمن قبل الاسلام، وشاركوا في الفتوح وكانوا من قوات السلطان المملوكي برسباي في أعماله العسكرية في اليمن عام ١٥١٧/٩٢٣ (Müller, 81-82). وقبل رسم الحدود السياسية الحديثة كان انسياح المهرة الى الشرق والشمال وتراجعهم مرتبطا بمدى قوة من يحكم عُمان بحيث شكلت المواقع المتوسطة مناطق متداولة (Müller, 81-82). وينقسم المهرة بدورهم الى حضر وبدو، ويعيش البدو منهم حياة قاسية وعلى الكفاف (Müller, 81-82). على أن البدو منهم هم الذين قطنوا المواقع الى الشرق أي بعمان، بينما وقعت مناطق الحضر منهم الى الغرب، أي باليمن (Carter, 1982, 59, Johnstone, 10)، وبالبدو وبالأعراب يرتبط الغزو.

من ضمن الانتقادات التي ساقها العالم العماني أبو المؤثر في سيرته ضد إمامة راشد بن النظر القصيرة عدم وقوفه بوجه المهرة، فيورد:

«ثم استقام الأمر لرشد واشتد سلطانه بعمان، وقد تكون الأحداث من قبل مهرة في طرف من سفل عُمان فربما يضربون الرجل ويستاقون للناس بعض الابل، فلا أخذ رجلا منهم على ذلك ولا بعث إليه سرية» (أبو المؤثر، الأحداث، ٥٤:١).

ومثل العمانيين عمل المهرة في البحر وشكلت السواحل الافريقية وجنوب الجزيرة العربية مواقع مشتركة للطرفين مما يوجد امكانيات التنافس البحري بينهما (١١)، ويجعل من سوقطرى مركز تنازع القوتين البحريتين الاسلاميتين. وامتدت العلاقة بين المهرة وسوقطرى الى العصور الحديثة. فمنها استعاد بنو عفرير سلطتهم في بلادهم التي انتزعها منهم بدر بوطويرق عام ٩٥٢/ ٥-١٥٤٦. وظلت سوقطرى تحت سيطرة المهرة وسلطانهم الى حين قدوم الانجليز واستمرت كذلك الى العصر الحديث (١٢).

لقد نسجت هذه القبيلة الجنوبية علاقات واسعة ومتصلة مع الجزيرة وسكانها منذ وقت مبكر. فلقد وصف الهمداني (ت ٣٣٤/ ٧٤٥) الجزيرة بالقول بأن «وفيها من جميع قبائل

مهرة... نزلت بهم (أي الروم) قبائل مهرة فساكنوهم وتنصر معهم بعضهم» (١٣). ولا يدري المرء الى أي مدى يمكن أخذ أمر التنصر على محمل الدقة، لأنه يمكن أن يشير الى مشاركة النصارى من مهرة في الأحداث التي جرت ضد الوجود العماني.

وذكر ابن خلدون مهرة في معرض حديثه عن الشحر فقال:

«الشحر... وتسمى هذه البلاد أيضا مهرة.. وقد يضاف الشحر الى عُمان وهو ملاصق لحضرموت... وفي شرقيها بلاد عُمان.. سكنها .. مهرة من حضرموت (بن يعرب بن قحطان) أو من قضاعة، وهم كالوحوش في تلك الرمال ، ودينهم الخارجي على رأي الاباضية » (ابن خلدون ٥:٤٨٥).

وبالطبع فمقولة ابن خلدون تلك إنما تؤخذ بحذر لأن الرجل هنا إنما هو ينقل عن غيره. ومقولته تلك تفيد في التأكيد على تداخل أرض مهرة وعمان. وهو حين يقول بأن دينهم الخارجي على مذهب الاباضية أشار الى تبعية المهرة السياسية أكثر من تبعيتهم المذهبية.

على أن موضوع المهرة يرتدي هنا أمرا مميزا لكونهم سكان سوقطرى من ناحية، وللدور الذي تفرده الرسالة التي كتبها الامام لقائديه ويتحدث عن الموقف من «أهل الصلاة» ضمن أحداث الحملة إن كان في التراسل بين المتحاربين أو لترتيب أوضاعهم الخاصة من حيث كونهم من أهل سوقطرى من ناحية، ولكونهم من غير الاباضية.

وفي معرض الحديث عن تعرض السفن العمانية للأخطار في البحر يورد الكندي أن من الأمور الجلية:

«معنى معروف معنا لا يدفع أن أهل البوارج من المشركين هم الذين يقطعون السبيل في البحر في شطنا هذا مما يلي عُمان وهذا معنا شاهر. وأما بعد هذا الموضع فلا يعرف من يقطعه فإن كان خارجا في عُمان يريد الى اليمن فلقيته البوارج من حد عُمان الى حد عدن وهم معنا في الشاهر هم العدو من المشركين. إلا أن أحدا من شط عُمان من جهال مهرة أو من غيرهم من الفساق الى حد عدن من ناحية البر من ناحية عُمان فأولئك معنا إذا لم يستيقن انهم من الهند من المشركين فهم معنا على حكم البغاة من أهل الصلاة» (الكندي ، بيان ٦:١٠٧). [١٤].

ومثل هذه الاشارة تفيد في تسويغ القول بأن الاشارات الى أهل الصلاة إنما عني بها هنا المهرة حيث أنهم وصفوا بذلك في مواقع أخرى في المصادر العمانية.

٤ – أهل الصلاة

ترد إشارات عديدة في رسالة الامام الى أهل الصلاة، وهو الاسم الذي يستخدمه الاباضية لوصف غيرهم من المسلمين، والذين يجري التعامل معهم على نحو مختلف من غيرهم من الملل الأخرى [١٥]. ولسنا بصدد البحث في هذا الأمر وإنما جل العناية هنا بمدى الاستفادة من تلك الاشارات لنيل معلومات أكثر عن سوقطرى وسكانها. فحين ذكر رسل السلام ، يرد توجيه بأن يرسل لهم رجلين صالحين من أهل الصلاة، فإن لم يمكنكم بعث اثنين صالحين من أهل الصلاة فواحد» (السالمي ، تحفة ١:١٧٤). «وإن رجع إليكم رسلكم فأخبروكم بأنهم كرهوا الدخول في الاسلام.. وكان في رسلكم رجلان ثقتان، أو رجل واحد من أهل الصلاة ممن تثقون في صدق خبره، فقد حل لكم عند ذلك مناصبة هؤلاء الناكثين» (السالمي ، تحفة ١:٥-١٧٦، ١٧٧)، وحول الجزية«إن كان فيها شيء من الصدقات على أحد من أهل الصلاة فقبضتموه ففرقوا ثلثه على فقراء البلد» (السالمي ، تحفة ١:١٨٠).

ومثل هذه الاشارات تشير على الأرجح الى أن المسلمين من إباضية وغيرهم قد ووجهوا بهجوم من نصارى سوقطرى، مما قد يضع المهرة في خانة حلفاء الامام أكثر مما قد يضعهم في خانة المحاربين أو لربما حدث انقسام في صفوف مهرة سوقطرى ، وجاز القول أن الأقلية كانت الى جانب الامام بالنظر الى تكرار أمر إن وجد شخص أو شخصان من أهل الصلاة مما قد يشير الى شحة الحلفاء من أهل الصلاة ، ونحن نعرف أن المهرة قد وجدوا في الجزيرة وأن النصارى وأولئك الذي قد أخذوا بالقول بأنهم من اليونان قد تزاوجوا وامتزجوا والمهرة، بل وأن هناك إشارة الى احتمال أن يكون قد تنصر البعض من المهرة. وهذا كله يفتح الباب أمام احتمال أن يكون سكان سوقطرى من المهرة قد انقسموا بدورهم بين المعسكرين.

ولقد ورد في توجيهات الامام الأمر بمساعدة بنقل «من أراد من أهل الصلاة .. أن يخرجوا معكم الى بلاد المسلمين فاحملوهم.. الى بلاد المسلمين» (تحفة ١:١٨٢) وكان حاسما فيما يخص الاباضية وأعوانهم هناك حيث أمر ومن كان هنالك من أولاد الشراة وأعوان المسلمين فاحملوهم الى بلاد المسلمين ، فإن الاشارة الى أهل الصلاة على هذا النحو، إنما تفتح الباب أيضا أمام احتمال أن يكون مهرة سوقطرى قد انقسموا هنالك، ولربما وجد بعضهم ممن كانت لديهم ارتباطات قبلية وثيقة قدرا من الأمان قد لا يحظى به العمانيون من الاباضية وأعوانهم يمكنهم من البقاء في الجزيرة حتى بعد نشوب الحرب.

٥ – نتائج الحملة

ليس هناك سوى القليل من المعلومات عن مؤدى الحملة، مما يفتح الباب واسعا أمام التوقعات أكثر مما يفتحه أمام تحليل الوقائع فلربما لم تستهدف الحملة أكثر من تخليص نساء عمانيات وقعن في الأسر، وبالذات حين النظر الى توجيهات الامام

بترحيل الاباضية ومن أراد من المسلمين، ولربما اكتفت الحملة بتأمين طرق التجارة فقط دون محاولة السيطرة على الجزيرة بمجملها . وهو وضع يشابه على الأرجح ما كان قائما أيام الجلندى ومن تلاه. ونحن نرى أن من بين التوصيات أن تتم محاولة الصلح على الاتفاق السابق (السالمي ، تحفة ١٧٤:١).

ويمكن الخلوص الى القول بأن هذه الحملة ربما عكست عوامل أكثر عمقا وأبعد مدى مما قد يبدو أن الأمر كان لمواجهة تحرك معادي من قبل النصارى المحليين في سوقطرى . فبعد أن استقرت الامامة في عُمان وبعد أن قضت على قراصنة البحر الهنود، كان لابد لها من تأمين سلامة الطرق البحرية، لما تشكله التجارة والملاحة من مصلحة حيوية للدولة. وهكذا أتت سوقطرى في سلم أولويات السلطة ، والتي تمكنت من ناحية أخرى من تأمين حدودها الى الشرق والجنوب التي ينتصب المهرة كقوة عسكرية لا يمكن تجاهلها، وهي التي شكلت العازل المسلح والمذهبي بين إمامتي الاباضية في حضرموت وعُمان. وهكذا كانت الحملة والتي لا نعرف نتائجها تماما . ولا يغيب عن الناظر أنه إذا كانت الحملة انعكاسا لقوة عُمان البحرية، فإن ثنايا الرسالة تشير أيضا الى حدود تلك القوة، ولربما أيضا تراجعها كما يبدو من التوجيه لسحب الاباضية وحلفائهم من الجزيرة ، وهذا يعكس من جانب القلق الذي كان يدور في رأس السلطة بعمان حول هواجس الحرب الأهلية التي كانت على وشك الانفجار والتي أدت بالنهاية الى سقوط الدولة عام ٨٩٢/٢٨٠.

الهوامش

١ – يرد ذكر هذه الحملة مكتملة في مؤلفين عمانيين : تحفة الأعيان للسالمي (١٦٧ – ١٨٣) وعمان عبر التاريخ للسيابي (٢ : ١٩١ – ١٩٥) . ولا يضيف الأخير كثيرا على السالمي الذي يورد نص الرسالة الموجهة لقائدي الحملة كاملة. وتوجد إشارات في جامع الفضل بن الحواري (٢٠٧:٣) المصنف للكندي (٩٩:١٢،٢١٩:١١) وبيان الشرع للكندي (٢١:٢٩) تقتطف بعض ما ورد في الرسالة. ولابد من الحذر حين أخذ ما يرد في المصنف حيث أنه مثل العديد من المؤلفات العمانية جرت فيه زيادات لاحقة. وفيما يخص هذه الحادثة بالذات ترد الاشارة الأولى تحت عنوان مسألة والثانية بعد الاشارة الى أن المقتطف من «غيره» أي من غير المصنف، حيث ترد الاشارة الى الاقتباس من جامع أبي الحواري. وهناك إشارة الى قواعد فقهية تحكم الصلح بين اباضية عمان ونصارى سوقطرى (البسيوي ، جامع ، ١٤٧:٤).

٢ – وردت الاشارة تحت باب مسألة: «واذا صالح المسلمون المشركين على رقيق، في كل سنة كذا رأس فإنما يجوز للمسلمين أن يأخذوا لسنة واحدة، وأما الثانية فقيمة الرؤوس ، لأنهم صاروا كلهم أهل صلح وذمة.. وبلغنا أن الجلندا بن مسعود صالح أهل سقطرى على رؤوس، وأخذ منهم أول سنة. والله أعلم» (الكندي ، المصنف ، ١١: ١٤٥).

٣ – فيما يخص الأسماء الواردة في رسالة الامام، قارن بـ «عشيرة بن مالك» وقد كان واليا على سمائل للامام غسان بن عبدالله الفجحي اليحمدي (١٧٩–٢٠٧/ ٨٠٤–٨٢٢) والذي يورد الامام الصلت بن مالك أخبارا عنه (العوتبي، الضياء، ١١٨:٤) وقارن أيضا بأسماء وردت كمعاصرة أو في الطبقة السابقة لأولئك الذين وردت أسماؤهم. وهم: عمارة بن همام ويحيى بن يزيد (سابقون) ومسعدة بن تميم، رايس بن يزيد (معاصرون للامام غسان) (الجعلاني، ٢٤٢:١، ٢٥٢). وقارن أيضا بالامام عزان بن تميم الخروصي (ح ٢٧٧–٢٨٠)/ ٨٩٠–٨٩٣) ، ولا يخفى ما تكتنفه هذه المقارنات من مخاطر بحثية جمة.

٤ – يذكر السالمي : «انه وجد بخط الشيخ أبي عبدالله محمد بن ابراهيم بن سليمان، مكتوبا في بعض الكتب أن كتاب (الامام الصلت) عن أبي عبدالله محمد بن محبوب» (السالمي ، تحفة ، ١: ١٨٣) والسالمي يشير هنا الى الكندي (ت ٥٠٨/ ١١١٤) صاحب بيان الشرع. وتذكر إشارة المصنف نقلا عن جامع أبي الحواري: «كتاب الامام الصلت بن مالك. وهو من كلام محمد بن محبوب في سيرته، في أهل سوقطرى» (الكندي. المصنف، ١٢: ٩٩) . وتتفق تلك الاشارات وأسلوب الرسالة المشابه لأسلوب محمد بن محبوب في الوضوح والتنظيم وسلاسة العرض مع كثرة الاستشهاد بالأحاديث والآيات (العبيدلي ١٩٩٤).

٥ – الشراة هم جند من الاباضية، يكون التزامهم الديني هو مقياس انتظامهم في الخدمة، وهم مرتبطون بالامام وولاته المعينين (أنظر : Ubaydli, 1990, n. 219) .

٦ – تكوير المتاع. شده وجمعه والكار: سفن منحدرة فيها طعام في موضع واحد (لسان ١٥٨:٥)، ووردت الجملة في المصنف : إن «... رأيتم أن تكون السفن الى البحر وتردوا فيها الأطعمة» (الكندي، المصنف ، ١٩،١١–٢٢٠).

٧ – انظر في بعض المدلولات اللغوية والقبلية لمهرة والمهرية مبحث آل حفيظ، من لهجات مهرة وآدابها، صفحات متفرقة. وانظر على وجه الخصوص الصفحات المتعلقة بسوقطرى (٨١ وما بعد. انظر أيضا: Tkatsch, 140-; Johnstone, 7-) ، ويأخذ المرء تقديرات مايلز حول مدى توغل المهرة الى الشرق والشمال بكثير من الحذر حيث يشير الى أنهم جالوا الى الشرق حول رأس جيزنية (ويذكر أنه يقع الى الشرق من رأس المنتجب بظفار على مسافة ٢٥ ميلا) والشويمية ولكنهم لم يتجاوزوا أبعد من رأس أحمر (رأس الحمراء) (Miles, 375, 495-6, 523) (وهذه كلها مواقع بالولاية الجنوبية (ظفار) بعمان حاليا. قارن على سبيل المثال بالأسماء التي تنتشر في مواقع في داخلية عُمان وسواحلها وربما حملت بصمات مهرية مبكرة مثل: رأس بنتوت، رأس ألاقيت، محوت، غلات، دميت المهري قارن أيضا بما ذكره عن مواقع لقبائل عمانية تنتمي لأصول مهرية ومن بينها الحراسيس على بقاع تقع في عمق عُمان مثل جبرين (Carter, 1982, 60) . وانظر في تحركات المهرة في العصر الحديث الى الشرق (Miles , 394).

٨ – هو على الأرجح أبو علي موسى بن علي بن عزرة من بني سامة بن لؤي (١٧٧–٨٩٣/٢٣٠/ ٨٤٤) (العبيدلي ، ١٩٩٤، ٨ هـ ١٦).

٩ – وأورد السالمي المسألة تحت باب أن الرعية لا تلزم بحمل زكاتها الى الامام أو الى عماله، ووصف قرار المهنا بأنه كان منه،«نظرا واجتهادا في حق من استكبر عن الحق».

١٠ – ورد في المصنف : «ولا يجوز أن يكون إمامان في مصر واحد» وجاز ذلك إن كان «بينهما مانع، يمنع من جبار أو سلطان، فيكون مانعا عن اتصال حكم الامامين». واللافت للنظر قول ابن محبوب أو «أهل عُمان وأهل حضرموت عقدوا الامامة لعبدالله» طالب الحق الذي ثار ضد الأمويين عام١٢٩/ ٧٤٦ وقتل بعد ذلك بقليل (الكندي، المصنف، ٦:١٠–١١٧).

١١ – ومن المهرة نبغ البحار سليمان المهري (آل حفيظ، ٦١) . ويعرف ابن ماجد أحيانا بالمهري (Müller,82).

١٢ – Müller, 82 Tkatsch, 141-2, Ingrams, 1966, 207. ابن ماجد ، ٣٠٥.

١٣ –الهمداني ، ٥٣: ياقوت ، ١٠٢:٣.

١٤ – وهو انطباع لم يتغير لقرون خمسة لحقت، إذ نرى الفقيه الشقصي (١٠–١١/١٦–١٧) يورد المقتطف نفسه فيقول: «وقد قيل إن الذين

يقطعون السبل من شط عُمان في الزمـان الأول في البحر من بوارج الهند وجهال مهرة أو غيرهم مـن الفساق الى حد عدن من ناحيـة البر من ناحية عُمان، فإن لم يستيقن أنهم من الهند من المشركين فهم على حكم البغاة من أهل الصلاة» (الشقصي٢:٦٠٩).

١٥ – قـارن مثـلا بـالقـول : « إن سيرة المسلمين .. في أهـل قبلتهـم أن .. لا تغنـم أموالهم ولا تسبـى ذراريهم ، ويوفى لهم وتـؤدى إليهـم الامانـة ، وتصل منهم القـرابة وتبر الوالدين وتحسـن الصحابة للرفيـق والزوجة وما ملكت اليمين وابن السبيل، ويـؤدى إليهم جميعا ما افترض الله عليهم مما ألزم اداءه» (مجهول ، سيرة لبعض فقهاء المسلمين ، ١:٢٣٠؛ الكندي، المصنف ، ١١:٢١٥).

المراجع

الازكوي، كشف الازكوي ، سرحان بن سعيد، كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة، تحقيق أحمد عبيدلي قبرص١٩٨٥.

البسيوي، جامع البسيوي (البسيوي ، البسياني) علي بن محمد (٥/ ١١) ، جامع أبي الحسن البسيوي (١-٤)، تح، محمد أبي الحسن ، عُمان ، ١٩٨٤.

الجعلاني ، سيرة الجعلاني ، منير بن النير الريامي (؟١٧٠-٢٨٠/؟٧٨٦-٨٩٣) سيرة الى الامام غسان بن عبدالله السير، ٢٣٣-٢٥٣.

آل حفيظ ١٩٨٩ آل حفيظ، علي محسن من لهجات «مهرة» وآدابها ، مسقط ، ١٩٨٩.

ابن الحواري ،الجامع ابن الحواري ، الفضل (ت ٢٧٨/ ٨٩١)، جامع الفضل بن الحواري (١-٣)، عمان ، ١٩٨٥.

ابن خلدون ، كتاب العبر ابن خلدون ، عبدالرحمن (٧٣٤-٧٨٠/ ١٣٣٣-١٣٧٨)، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، ١٤، بيروت ١٩٥٨.

ابن رزيق، الشعاع ابن رزيق ، حميد بن محمد (ت ١٢٩١/ ١٨٧٤). الشعاع الشائع باللمعان في سيرة أهل عُمان، تح عبدالمنعم عامر، عُمان ، ١٩٧٨.

السالمي، تحفة السالمي ، عبدالله،تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان،ط٥، الكويت ١٣٩٤/ ١٩٧٤ (سبق طبعه في مطبعة الامام، القاهرة، دون تاريخ).

السالمي ، معارج السالمي، عبدالله، معارج الآمال، شرح لمدارج الكمال (١-١٨)، عُمان ، ٣-١٩٨٤.

السعدي ، قاموس السعدي جميل (جميل) بن خميس (١٣/ ١٩) ، قاموس الشريعة الحاوي طرقها الوسيعة (١-١٦)، (١-٢) تح عبدالحفيظ شلبي ، عُمان، ٢-١٤٠٤/ ٢-١٩٨٤.

السيابي، عُمان السيابي، سالم بن حمود عمان عبر التاريخ (١-٤)، عُمان ، ١٤٠٢/ ١٩٨٢.

الشقصي ، منهج الشقصي، خميس بن سعيد (١٠-١١ / ١٦-١٧)، منهج الطالبين وبلاغ الراغبين (١-٢٠)، تح سالم الحارثي، عُمان ١٩٧٩-١٩٨٤.

العبيدلي، ١٩٩٤ العبيدلي ، أحمد، السير العمانية كمصدر لتاريخ عُمان، بحث مقدم الى الندوة العلمية للتراث العماني المنعقدة في جامعة السلطان قابوس ، مسقط ٣-٥ ديسمبر ، ١٩٩٤.

العوتبي، الضياء العوتبي ، سلمة بن مسلم (٥/ ١١)، الضياء، (٠٠١)، عمان ، ١٤١١/ ١٩٩٠.

الكندي، المصنف الكندي، أحمد بن عبدالله بن موسى السمدي النزوي أبوبكر (٥-٦/ ١١-١١ وربما توفي ١١٦٢/٥٥٧)، المصنف (١-٤٢) ، عمان ، ١٩٧٩-١٩٨٣.

الكندي، بيان الكندي، محمد بن ابراهيم بن سليمان السمدي النزوي أبوعبدالله (ت ٥٠٨/ ١١١٤)، بيان الشرع (نشر منه ١-٢١)، ١ تح لجنة من علماء عمان برئاسة أحمد الخليلي (مفتي عمان)، راجعه عبدالحفيظ شلبي، ٤-٢١ تحقيق سالم الحارثي ، عمان ، ١٩٨٢.

المسعودي ، مروج المسعودي ، علي بن الحسين بن علي (ت ٣٤٥/ ٩٥٦)، مروج الذهب ومعادن الجوهر (١-٧) ، بيروت ، ٦٥-١٩٧٩.

* اذا ذكرت سيرة في المصادر ولم يتبعها تفاصيل فهي من ضمن السير المنشورة في النسخة الصادرة عن وزارة التراث القومي والثقافة بعمان.

مصنف مجهول، سيرة لبعض مصنف مجهول ، سيرة لبعض فقهاء المسلمين الى الامام الصلت بن مالك (كتبت وسط الاضطراب الذي حل بعمان وقت الامام المذكور، ولربما كتبت من البصرة)، السير ، ١:١٨٦-٢٣٢.

ابن منظور، لسان ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي (٦٣٠ – ٧١١/ ١٢٣٢-١٣١١)، لسان العرب، بيروت، د.ت

أبو المؤثر ، الأحداث أبو المؤثر ، الصلت بن خميس الخروصي (النصف الثاني من القرن ٣/ ٩) ، كتاب الأحداث والصفات ، السير ، ١ : ٢٣ – ٨٥.

الهمداني ، صفة الهمداني ، الحسن أبو محمد (ت ٣٣٤/ ٩٤٥) ، صفة جزيرة العرب ، تح د. ملر ، لا يدن، ١٨٨٤/ ٩١ (إ.ط. امستردام ، ١٩٦٨.

ياقوت ، معجم البلدان ياقوت الحموي بن عبدالله الرومي (٥٧٤-٦٢٦/ ١١٧٩-١٢٢٩)، معجم البلدان (١-٥)، - ١٩٨٦.

Bibliography

Carter, 1982, Carter, J., Tribes in Oman, London, 1982.

Doe, 1971, Doe, B., Southern Arabia, Thames and Hudson, 1971.

Johnstone (1974), Johnstone, T.M., "Folklore and folk literature in Oman and Socotra", AS (1974), i: 7-23.

Miles, 1966, Miles S.B. The Countries and Tribes of the Persian Gulf, London, 1966.

Muller, (EI,), Müller, W. W., "Mahra", EI, vi : 80-84.

Tkatsch, 1989, (EI,) Tkatsch, J., "Mahra", EI, v : 138-44.

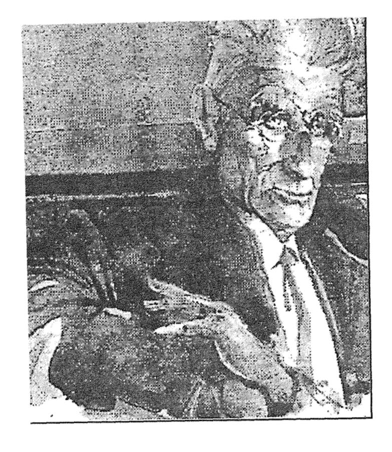
Ubaydli, 1989, Ubaydli, A., "The Population of Süqutrā in the Early Arabic Sources", Proceedings of the Seminar for Arabian Studies, XIX (1989), 137-154.

Ubaydli, 1989, Ubaydli, A., Early Islamic Oman and Early ibādism in the Arabic Sources, Ph. D. thesis, Cambridge University, 1990.

Wilkinson, 1975, Wilkinson, J.C. "The Julanda of Oman", JOS, 1(1975) , 97-108.

Wilkinson, 1975, Wilkinson, J.C.The Imamate trradition of Oman, Cambridge, 1987.





صموئيل بيكيت
ماتت الكلمات

ترجمة وتقديم
طاهر رياض*

«هكذا كنت أمضي في الضياء المخيف، متلفعا بإهابي العتيق، مشدودا الى طريق الخروج، ومتجاوزا جميع الطرق، الى اليمين والى اليسار، وفكري يلهث وراء هذا وذاك ثم يندفع دائما الى حيث لا يجد شيئا».

من قصة «المهدئ»

برحيل صموئيل بيكيت «١٩٠٦ - ١٩٨٩» فقد مسرح العبث ورواية العبث وفلسفة اللاجدوى ،واحدا من أهم أقطابها والمبشرين بها المؤسسين لها. وفقد الأدب، بأشكاله كافة ، مبدعا ترك آثاره العميقة ، خمشا، على غير نوع أدبي واحد، وفي غير دائرة ثقافية واحدة، وأثار حوله وحول أعماله زوابع من الجدل لم يهدأ نقعها بعد.

وإذا كانت فكرة «العبث» قد وجدت عددا من كبار كتاب المسرح ليجعلها محور أعماله من أمثال أداموف ويونسكو وجينيه وبنتر وغيرهم، فإن بيكيت(الذي لم يكن يفضل استعمال هذه الكلمة العبث - وصفا لتوجه كتاباته) هو الذي دفعها الى حدها الأقصى، عبر نصوصه في المسرح والرواية والقصة القصيرة والشعر وغيرها من أنماط التعبير المتاحة والمجترحة.

وعلى العكس من كامو وسارتر، لم يعن بيكيت بالتنظير أو التبشير التأملي المنطقي لتوجهه الفكري هذا، فلقد كان معنيا بالحالة الانسانية بحد ذاتها، بعفويتها وضعفها بعزلتها وعقدها وقدرها الحاتم.

وليس في نيتي هنا أن أعرض لفكرة العبث عند بيكيت، أو أحاور مؤداها وتفاصيل تمظهراتها في أعماله الكثيرة، ولكنني سأقف عندما أحسبه جوهر هذه الفكرة، والمعبر الأشد قسوة عنها، وأعني به الكلام، اللغة التي استخدمها بيكيت وأجراها على ألسنة شخصياته.

ففي أحد«نصوص بلا طائل» التي نشرها بيكيت عام ١٩٥٠ نقرأ المقطع التالي: «أن نطلق اسما، كلا، فلا شيء يمكن تسميته، وأن نتكلم،لا، فلا شيء يمكن التعبير عنه».

بهذا الاكتشاف الراعب يوجز بيكيت «الورطة» التي وقع بها ككاتب، وككائن بشري. فالانسان يقف أمام العالم أعزل سوى من أكوام من كلمات، يدرك كلما تعامل معها واستعملها أكثر أنها أداة للقطيعة لا للايصال، ووسيلة للتضليل لا للتعبير، وللحجب لا للكشف.

وقد مارس بيكيت الكتابة في مختلف الأنواع الأدبية، وكان

* شاعر من الأردن.

في كل ما كتب يضع اللغة في برهة صراع حارة بين «الصوت» الذي تطلقه هذه اللغة، و«المعنى» المفترض أنها تحمله. ففي رواية «واط» يكتشف البطل أن لغته لم تكن كافية لمنح العالم استقراره وثباته، فيأخذ في البحث عن معاني الأشياء ودلالاتها من خلال ايجاد أسماء جديدة لها. ويسوقه حذره من الكلمات وشكه بأبسط قواعد المنطق النطقي الى تخيل تفسيرات لا حدود لها لأدنى حادثة، مثيرا جملة من الهذيانات والأحلام والتعليلات البعيدة والمبالغ بها. وهكذا يأخذ «فكره» الهادف بكليته الى إدراك العالم الخارجي بالتدهور من الايجاب الى السلب، ومن اليقين الى الريب، وسوف نرى أن قراءة الفصلين الأولين من الرواية تغدو شبه مستحيلة، وذلك بسبب من تفكك لغة «واط» تدريجيا،حتى وصولها الى الانبهام التام.

وفي رواية «اللامسمى» يعلن فقدان ثقته بالكلمات،لأنها ببساطة تقع خارج حدود سيطرته، فبدلا من أن يشكل فهمنا للعالم كلامنا، فإن العكس هو الذي يحدث: إن اكتساب الكلمات هو الذي يكون إدراكنا للعالم! يقول:«هل هناك أي كلمة تنبع مني فيما أقول؟ كلا .... اذ لا صوت لي».

وإمعانا في التوكيد يكثر من الالماعات والاستعارات المقتبسة من التصانيف الفلسفية ونظريات علم النفس ومصطلحات علم الهيئة والأدب الكلاسيكي، بل وعلم التنجيم ، لينثرها بصيغ تهكمية مريرة، وبشكل منتظم ومتواتر في أعماله الروائية ،لاسيما «مورفي» و«واط» ، في محاولة مقصودة وسافرة لخلع صفة القداسة عن المعطيات الثقافية الجاهزة، واخضاعها لمقصلة الريب.فهو يستخدم، على سبيل المثال ، لغة تحدرت من تراث ثقافي مغرق في القدم (يرقى الى ارسطو!) في حوار روائي شبه بوليسي. وليست المحادثات العابثة والحوارات المبتورة الباردة الآلية بين الشخصيات، وتداخلات الكاتب التعسفية في سيرورة الحدث، وتلك الانقطاعات المفاجئة والمتكررة في خيط القصة، والاستطرادات التي تطول وتقصر عشوائيا، وفترات الصمت الكثيرة، ثم حشر العبارات اللاتينية المضخمة والخاوية في آن بصورة متكلفة في الحوار،ليس كل هذا سوى توكيدات على توجهه نحو انتقاد اللغة، عبر استخدامها هذا الاستخدام الكوميدي ، والهزء من بعدها الثقافي ومحدوديتها وحجب الثقة عن الكلام ، على أنه قاصر لا يعبر،خاو لا يقول!

ولعل اختياره اللغة الفرنسية ليكتب بها معظم أعماله الهامة، ما عدا «مورفي» و«واط» لا يخلو من دلالة أشار هو نفسه إليها حين قال «بينما لا يمكننا في الانجليزية أن نمتنع عن الكتابة بأسلوب شاعري، نجد من السهل علينا في الفرنسية أن نكتب بلا أسلوب».هذه غايته إذن: تقليص الأبعاد الشعرية للنص، بل والمنطقية، بغية الوصول الى غياب الأسلوب . إنه يتقصد الفرار من الدلالات الضمنية التي تحملها الكلمات، والكتابة «ضد» اللغة. لذلك تعاني شخصياته من صعوبة بالغة في الكلام، فهو كلام معزول مقطوع غير مسموع، كالحديث الذي يجري في مسرحية «كوميديا» بين الشخصيات الثلاث، الزوج والزوجة والعشيقة، إذ لا رابط بين ما يقوله أحدهم وما يقوله الآخر، إن أحدهم لا يتوقع أن يصغي الآخر إليه ، مثلما هو نفسه مشغول بالكلام عن الاصغاء .

وفي «شريط كراب الأخير» يمضي «كراب » سنوات طويلة من حياته في عزلته،مع آلة تسجيل عتيقة، وذكريات مسجلة على شريط مهترىء ، لا يكف عن سماعه وتعديل ما ورد فيه.

وبيكيت لاينى يؤكد في أعماله كلها على أن الآخر هو الجحيم، ولكننا لا نستطيع العيش دونه، وعلى أن الكلام عقاب ، ولكن الصمت هو العدم. ما العمل إذن؟ ركام من الكلمات التي تحاول استحضار الذات فلا يؤدي إلا الى تغييبها، وتسعى الى ردم الهوة بين الذات والآخر فلا تزيدها الا اتساعا ، وتأمل في فك حصار الصمت العدمي فلا تلبث أن تصبح هي نفسها حصارا أشد وطأة وأعمق رعبا!

على الرغم من وعينا المفجوع هذا ، علينا أن نواصل الحديث، وأن نجد باستمرار من نخاطبه ويخاطبنا، لا لنعبر أو لننقل مشاعرنا ، فهذا ـ كما تأكد ـ ليس في حدود طاقة اللغة، بل لنملأ الفراغ المحيط بنا، ونلهي سكين الوحشة ـ ولو شيئا ـ عن حزّ أرواحنا . ألم يقل استراغون لفلاديمير في مسرحية «بانتظار غودو» : «نعثر دائما على ما نقوله ها... ها... ديدي، لكي نمنح نفسينا الاحساس بأننا موجودان» !

لقد ترك لنا بيكيت تراثا كتابيا هائلا، شديد الغنى شديد التنوع، مئات من الصفحات في الرواية والمسرح والقصة والشعر والنصوص الحرة، وعشرات آلاف الكلمات التي كان يجدها في معتزله الاختياري (أم أنه كان مقدرا له .. وعليه؟) ليقول جملة واحدة ، ختم بها النص الثاني عشر من «نصوص بلا طائل»: «لقد ماتت الكلمات!».

مسودة للمسرح «ا»

زاوية شارع . أنقاض

A ، أعمى ، يجلس على كرسي قابل للطي، يعزف على كمانه، الى جانبه الحقيبة، نصف مفتوحة، تعلوها طاسة الصدقات. يتوقف عن العزف، يدير رأسه الى يمين المشاهدين ، يصغي صمت.

A : قرش للعاجز المسكين، قرش للعاجز المسكين. (يسكت. يستأنف العزف، يتوقف ثانية، يدير رأسه نحو اليمين ، يصغي . يدخل B من اليمين ، على كرسي بعجلات يسير بواسطة قضيب يتوقف مستثارا) قرش للعاجز المسكين!

(صمت)

B : موسيقى! (صمت) إذن هـذا ليس حلما، أخيرا! ولا خيـالا، إنهم بكـم، وأنـا أبكـم قبلهم (يتقـدم ، يتـوقـف، ينظـر في الطـاسـة. بـلا أي عاطفـة) يـا للبـائس المسكين (صمـت) بـاستطاعتـي الآن أن أعود، فقـد انجلى الغمـوض. (يدفـع نفسه الى الخلف. يتوقف)إلا إذا انضممنـا معا وعشنا معا، حتـى يأتي الموت (صمـت) ما تقـول في هـذا يا بيلي ، هـل استطيع أن أناديك بيلي، على اسم ابني؟

(صمـت) هـل ترغب بـرفقـة يـا بيلي؟ (صمـت) هل تـرغـب بطعام معلب يا بيلي؟

A : أي طعام معلب؟

B : لحم مملـح يـا بيلي ، فقـط لحم مملح. يكفـي لابقـاء الـروح والجسد معا، حتى الصيف، بعنـاية (صمت) لا ؟ (صمت) بعض درنـات البطاطـا أيضا، بضعـة أرطال مـن البطاطـا أيضا. (صمـت) أتحب البطاطا يـا بيلي؟ (صمت) حتـى أنه بإمكاننا استنباتها ، وعندئذ،وفي الـوقت المناسب، نغرسها في الأرض، بـإمكـاننـا أن نحـاول ذلـك أيضـا . (صمـت) سأختار أنا المكان وستغرسها أنت في الأرض . (صمت) لا؟ (صمت).

A : كيف حال الأشجار؟

B : من الصعب القول . إنه الشتاء كما تعلم.

(صمت)

A : أهو النهار أم الليل؟

B : أوه ... (ينظر الى السماء) .. النهار، اذا شئت لا شمس بالطبع وإلا ما كنت ســألت. (صمت) هل تتابـع منطقي؟ (صمت) أما زلـت تتمتع بسلامة عقلـك يا بيلي، هل مازالـت فطنتك معك؟

A : ولكن النور؟

B : نعم (ينظر الى السمـاء) نعـم، النور، ما من كلمـة أخرى تعبر عنه. (صمت) هل أصفه لك؟ (صمت)هل تريدني أن أحاول إعطاءك فكرة عن هذا النور؟

A : يهيأ لي أحيانـا أنني قضيت الليل هنا، أعـزف وأصغي، كنت فيما مضى أشعر بتشكل الشفق، فـآخذ عندئذ بالاستعداد وتهيئة نفسي. أضـع الكمان والطاسة جانبا، وأهم بالوقوف على قدمي، فيما تأتي هي وتأخذني من يدي (صمت).

B : هي؟

A : امرأتي (صمت) امرأة . (صمت) أما الآن...

(صمت)

B : الآن؟

A : حين أخـرج لا أدري ،وحين أصـل الى هنـــا لا أدري، وأثنـاء وجودي هنا لا أدري ما إذا كان الوقت نهارا أم ليلا.

B : لم تكن دائما على هذه الحال. ماذا حدث لك؟ النساء؟ القمار؟ الإله؟

A : لقد كنت دائما على هذه الحال.

B : هيا !

A : (بعنـف) لقد كنـت دائما على هذه الحال، محنيـا بذلـة تحت الظلام، خادشا بنشاذاتي الرياح الأربع!

B : لقد كان لكـل منا امرأته ، أليـس كذلك ؟ امرأتـك لتقودك من يدك، وامرأتي لتخـرجي من الكرسي في المسـاء، وتضعني فيه ثـانية في الصباح، ولتدفعنـي بعيدا حتى الـزاوية حين أفقد صوابي.

A : مقعد ؟ (بلا أي عاطفة) يا للبائس المسكين.

B : لدي مشكلة واحدة فقط: الاتجاه المعاكس. لطالما أحسست ، أثناء نضـالي، أنه سيكـون أسرع لو مضيـت قدمـا، حول العـالم. الى أن جاء اليـوم الذي أدركـت فيـه أن بإمكـاني الذهـاب الى البيت بـالسير الى الوراء. (صمـت) على سبيل المثـال، أنا في النقطـة A. (يـدفـع نفسه الى الأمـام قليـلا، يتوقف) أندفع الى النقطة B . (يدفع نفسه الى الخلف قليلا ، يتوقف) ثم أعود الى A (بحماس) الخط المستقيم ! الفضاء الشاغر ! (صمت) هل أبدأ بتحريكك؟

A : أسمع أحيانا خطوات . أصوات. أقول لنفسي هاهم يعودون، ها بعضهم يعود، ليكرر محاولـة الاستقرار، أو للبحث عن شيء خلفه وراءه، أو للبحث عن أحد خلفه وراءه.

B : يعودون ! (صمـت) من ذلك الذي يـرغب بالعـودة الى هنا؟ (صمت) وأنت ألم ترفع صوتك مناديا؟ صارخا؟ (صمت) لا؟

A : هل لاحظت شيئا قط؟

B : أوه أنا، أنت تعرف ، ألاحظ.. أنـا أجلس هناك، في مرقدي ، في مقعـدي ، في الظلمـة ، ثلاثـا وعشريـن ســاعة مـن أربـع وعشرين. (بعنف) مـا الذي تريدني أن ألاحظـه؟ (صمت) أتظن أن بإمكاننا أن نكون زوجا منسجما، أنت الآن تزداد معرفة بي؟

A : لحم مملح، هل هذا ما قلت؟

B : على ذكر هذا، ما الذي كنت تقتات عليه طيلة ذلك الزمن؟ لابد أنك عانيت الجوع.

A : ثمة أشياء كثيرة حولي.

B : أشياء صالحة للأكل؟

A : في بعض الأحيان.

B : لماذا لم تدع نفسك تموت؟

A : لقد كنت محظـوظا بشكل عام. ذات يـوم عثرت بكيس مليء بالبندق.

B : لا!

A : كيس صغير، مليء بالبندق، في منتصف الطريق.
B : أجل، لا بأس ، ولكن لم لم تدع نفسك تموت؟
A : لقد خطر لي ذلك.
B : (مهتاجا) ولكنك لا تقوم به!
A : لست تعسا لدرجة كافية. (صمت) لقد كنت دائما تعسا، تعسا، ولكن ليس لدرجة كافية.
B : ولكن لابد أن تعاستك تزداد قليلا يوما بعد يوم.
A : (بعنف) لست تعسا لدرجة كافية!

(صمت)
B : لو سألتني لقلت إن أحدنا مصنوع من أجل الآخر.
A : (بإيماءة شاملة) كيف تبدو الأشياء كلها الآن؟
B : آه أنا كما تعلم.. لم أذهب بعيدا قط، الى الأعلى قليلا، الى الأسفل قليلا، أمام بابي فحسب . لم يحدث قط أن دفعت الى هنا قبل الآن .
A : ولكنك تنظر حواليك.
B : لا... لا
A : بعد كل ساعات الظلمة تلك، أنت لا...
B : (بعنف) لا! (صمت) بالطبع إذا أردتني أن أنظر حولي فسأفعل واذا كنت معنيا بدفعي هنا وهناك ، فسأحاول أن أصف لك المنظر أثناء سيرنا.
A : تعني أنك ستقودني ؟ وأنني لن أضل الطريق بعد؟
B : تماما . سأقول : تمهل يا بيلي ، فنحن نتجه الى كومة قاذورات ، استدر وانعطف شمالا حين أقول لك.
A : هل ستفعل ذلك؟
B : (مستغلا الفرصة) على مهلك يا بيلي ، على مهلك ، أرى علبة صفيح هناك في القناة، ربما كانت تحتوي على حساء ، أو فاصوليا محمصة.
A : فاصوليا محمصة!

(صمت)
B : هل بدأت تميل إليّ؟ (صمت) أم هذا ما يخيل إليّ فحسب؟
A : فاصوليا محمصة ! (ينهض واقفا، يضع الكمان والطاسة على الكرسي، ويتلمس طريقه باتجاه B) أين أنت؟
B : هنا يا رفيقي العزيز. (يمسك A بالكرسي ويشرع بدفعه عشوائيا) توقف!
A : (مستمرا بدفع الكرسي) إنها نعمة! نعمة!
B : توقف ! (يضرب بعصاه وراءه. يخلي A الكرسي، ويتراجع . صمت يتلمس A طريقه نحو كرسيه ، يتوقف حين لم يهتد إليه) سامحني (صمت) سامحني يا بيلي!
A : أين أنا ؟ (صمت) أين كنت؟!
B : *ها قد فقدته الآن. كان قد بدأ يميل إلي ثم ضربته. سوف يهجرني ولن أراه مرة أخرى. لن أرى أحدا بعد الآن. لن* نسمع صوتا إنسانيا بعد الآن.
A : ألم تسمعه بما يكفي؟ النحيب والنواح القديمان ذاتهما من المهد الى اللحد.
B : (منتحبا) إفعل شيئا من أجلي ، قبل أن ترحل!
A : هناك ! هل تسمعه ؟(صمت. نحيب) لا أستطيع الرحيل! (صمت)هل تسمعه؟
B : لا تستطيع الرحيل؟
A : لا يمكنني الرحيل دون أشيائي.
B : وما فائدة هذه الأشياء لك؟
A : لا فائدة.
B : ولا تستطيع الرحيل دونها؟
A : لا .. (يأخذ في تلمس طريقه من جديد. يتوقف) سوف أجد أشيائي في النهاية (صمت) أو أخلفها الى الأبد ورائي (يتلمس طريقه من جديد).
B : هلا عدلت لي بطانيتي ، أشعر بالهواء البارد يتسلل الى قدمي. (يتوقف A) أقدر أن أعدلها بنفسي، ولكن ذلك سيستغرق وقتا طويلا. (صمت) إفعل ذلك من أجلي يا بيلي. بعدئذ ربما سأعود وأستقر في ركني القديم ثانية، وأقول لقد رأيت رجلا لآخر مرة ، وقد ضربته ، فيما قدّم هو العون لي. (صمت) أن أجد مزقا من الحب في قلبي وأموت على وفاق مع جنسي البشري. (صمت) ما الذي يجعلك تحدق إليّ مشدوها هكذا؟ (صمت) هل قلت شيئا لم يكن ينبغي أن أقوله؟ (صمت) ترى كيف هو شكل روحي؟

(A يتلمس طريقه باتجاهه)
A : أصدر صوتا.

(B يصدر صوتا . يتابع A الصوت. يتوقف).
B : ألا تمتلك حتى حاسة شم؟
A : إنه النتن ذاته في كل مكان. (يمد يديه) هل أنا قريب من يديك؟ (يقف بلا حراك ويداه ممدودتان أمامه).
B : انتظر ، أنت لن تقدم لي خدمة بلا مقابل؟ (صمت) أعني بدون شروط ؟ (صمت) يا إلهي الطيب! (صمت. يتناول يدي A ويسحبهما نحوه).
A : قدمك.
B : ماذا ؟
A : أنت قلت قدمك.
B : وهل أملك سوى معرفتي !(صمت) أجل، قدمي ، دسها تحت الغطاء (ينحني A ويتلمس بيديه) على ركبتيك على ركبتيك، سيكون ذلك أيسر (يساعده على الركوع في المكان الصحيح) هنا.

A : (باهتياج) أفلت يدي! تريدني أن أساعدك وأنت تمسك يدي!
(يترك B يده . يفتش A في ثنايا البطانية) ألك ساق واحدة فقط؟

B : واحدة فقط.

A : والثانية؟

B : ساءت حالها وتم استئصالها.

(يدس A القدم)

A : هل هذا يفي بالغرض؟

B : لفها أكثر قليلا (يشد A البطانية أكثر على القدم) يا ليديك كم هما لينتان!

(صمت).

A : (متلمسا جذع B) هل بقية الأعضاء بخير؟

B : لم يجر استئصال أي جزء آخر، إذا كان هـذا ماتعنيه . (يد A تتابع تلمسها الى الأعلى، تصل الوجه، وتبقى عنده)

A : هل هذا وجهك؟

B : أعترف أنـه كذلـك (صمـت) أي شيء آخـر يمكن أن يكـون؟
(أصابع A تواصل التلمس، تتوقف) إنها غدتي الدهنية.

A : حمراء ؟

B : أرجوانية. (يسحب A يديه ويبقى راكعا) يا لليدين اللتين لك
(صمت).

A : أما يزال الوقت نهارا؟

B : نهار؟ (ينظر الى السماء) إذا أردت. (ينظـر) ما من اسـم آخر له.

A : ألن يحل المساء قريبا؟

(ينحني B الى A ويهزه)

B : يكفي يا بيلي، هيا انهض، لقد بدأت تزعجني.

A : ألن يحل الليل قريبا؟

(ينظر B الى السماء)

B : نهار .. ليـل .. (ينظر) يبـدو لي في بعض الأحيـان أن الأرض لابد قد علقت ، ذات نهار بلا شمس، في قلب الشتاء، في كآبة المساء. (ينحني على A ويهزه) هيا يا بيلي، انهض ، لقد بدأت تربكني .

A : أثمة عشب في أي مكان؟

B : لا أرى أية عشبة.

A : (بعنف) أما من خضرة في أي مكان أبدا؟

B : هنـاك القليل مـن الطحـالـب. (صمت. يشبـك A يديـه على البطانية، ويريح رأسـه عليهما) يا إلهي الطيب؟ لا تقل انك سوف تصلي؟

A : لا ..

B : أوتبكي؟

A : لا .(صمت) بإمكـاني البقاء هكذا الى الأبد، بـرأسي ملقى على ركبتي رجل هرم.

B : ركبة (يهزه بقوة) انهض ألا تستطيع!

A : (يثبـت نفسه في وضعـه بشكـل مريـح أكثـر) يا للسـلام!
(يدفعه B بقسوة بعيدا، يسقط A على يديه وركبتيه) دأبت «دورا» على القول إنـه في اليوم الذي لا أجمع فيه مـا يكفي من النقـود، فإلى الجحيم أنت وقيثـارتك ! ستقوم بـالعمل أفضـل وأنـت تـدب على أربـع، بميـداليـات أبيـك المثبتـة بالدبابيس على مؤخرتك، وصندوق النقود حول عنقك. الى الجحيم أنت وقيثارتك! من تظن نفسك؟ وجعلتني أنام على الأرض. (صمت) من كنت أظن نفسي.. (صمت) آن ذلك لم أستطع قط... (صمت . ينهض واقفا) لم أستطع قط..

(يبدأ بتلمـس طريقـه من جديـد نحو كـرسيه، يتـوقف ، يصغي) لو كنت أصغيت زمنا أطول لسمعته ، لكان انبعث به الوتر.

B : قيثارك ؟ (صمت) ما كل هذا الحديث عن قيثار؟

A : كنت أملك مرة قيثارا. ابق ساكنا ودعني أصغ.

(صمت)

B : الى متى ستبقى على وضعك هذا؟

A : يمكن أن أبقى هكذا لساعات، مصغيا الى جميع الأصوات.

(يصغيان)

B : أية أصوات؟

A : لا أدري أية أصوات هي.

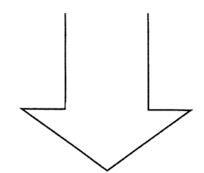
(يصغيان).

B : أقدر أن أراه . (صمت) أقدر..

A : (متوسلا) ألا يمكنك البقاء ساكنا؟

B : لا ! (يمسك A رأسه بيديه) أقدر أن أراه بوضوح، هناك على ذلك الكرسي . (صمت) ماذا لو أخذته يا بيلي، ومضيت فارا به؟ (صمـت) هيا يا بيلي، مـا قولك في هـذا؟ (صمت) ربما يأتي ذات يـوم رجل هـرم، خارجـا من حفـرته ، ويجدك تعزف على الهارمونيكا. ولسـوف تقص عليه قصة الكمان الـذي كنت تملكـه يومـا. (صمـت) ها بيلي؟ (صمـت) أو تغني. (صمـت) ها بيلي، ما قـولك في هذا؟ (صمـت) ينعب هنـاك للريـح الشتائيـة (صـوت ايقاع فـظ) وقد أضـاع الهارمونيكا التـي كانت معه. (يلكزه في ظهـره بعصاه) ها بيلي؟

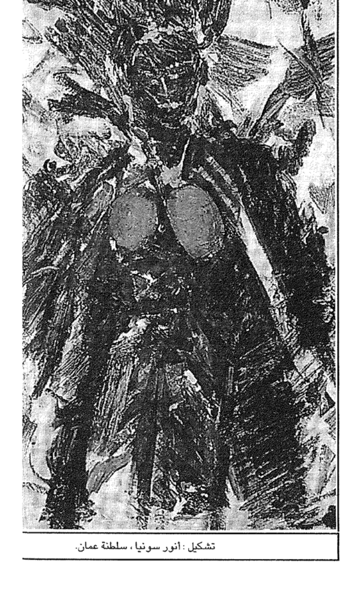
(يدور A حول نفسـه، يقبض على طرف العصا وينتـزعها من حوزة B).



أول حرب جميلة



عبدالستار ناصر *



تشكيل : أنور سونيا ، سلطنة عمان.

المسرح مقسوم الى نصفين، شرفة قصر بـاذخ وامتداد أفقي يوحي ببقيـة غرف القصر – ذاك هو الجانب العلـوي الأول ـ أما النصف الثـاني ـ أسفل ـ فهـو خشبة المسرح وما سـوف يدور عليها من أحداث انما تجري تحت عيون أهـل القصر من خادمات وحراس وطباخين و.. سيدة القصر الوحيدة.

ديكور المسرحية ـ أسفل ــ مجرد رصيف ودكة من أسمنت يمكن جلوس شخـص واحد أو اثنين عليها، المكان مـوحش بعيد عن ضجة العـاصمة، يسمع المشاهـد خرير ماء يـأتي من خلف الغرف المضاءة، باقات ورد وصنـوبر في أجزاء من القصر تعطي انطبـاعا عـن غنى وخطـورة من يسكنـه.. ضوء خـافت أسفـل المسرح، وثمة في أقصـى زاوية مـن الخشبة مصبـاح طريـق من النوع الذي نراه في الشوارع العامـة مع شجرة «يوكالبتوس» لا يبدو منها غير نصفها.. بينما يعم الضـوء خصاص نوافذ القصر على امتداد زمن المسرحية.

ما دامـت الشخـوص داخـل القصر بعيدة عـن نظر واهتمام المشـاهد، يمكـن استخـدام دمى يحركهـا (أحـدهم) بين وقـت وآخر.. تخفيفا من وطأة انتاج هذا العمل.

الشخوص:

سيـــدة القصر : امــرأة تقترب مــن الخمسين مــازالــت تحتفظ بجمال الصبا .

الرجـــــــل : في الثـلاثين مـن العمـر على جـانـب مـن القبح الذي يختلط بوسامة غامضة.

★ كاتب من العراق.

واحـــــظ : (وصيفـــة السيـــدة) : امـــرأة في حـــدود الأربعين، ملامحها تقترب من القسوة برغم أنها على جانب (وقح) من الجمال.

نســاء ورجــال ليــس المهـــم – هنـــا – رســـم وتحديـــد عددهم أو ملامحهم بل يمكـن قيام كل واحد منهم – منهن – بـأكثر من دور واحد، ذلـك أن حضورهم – حضورهن ــ انما يرسم بقية اللوحة التـي أساسها الرجل وسيدة القصر.

الزمـــان : نهاية حرب، بداية حرب أخرى.

المكـــان : أي مكان.

سيدة القصر تنظر بـارتياب الى حيث يجلس الـرجل، ما أن تمضي الى داخل القصر، حتى تعـود ثانية، نظرة شـك وظنون لا تفارقها، بينما الرجل وهو – هناك – يتحرك في الشارع ثم يرجع ليجلس على الدكة ثـانية، ما أن ينظر الرجل – مصـادفة – صوب المكان الـذي تتحرك فيه السيـدة حتى تلتفت بسرعـة، أوتشغل نفسها بالنظر نحو مكان آخر.

يتكرر المشهـد – بـالتناوب بينهما ــ أكثر مـن مرة ومـا أن تختفي السيدة داخـل قصرها، حتى نرى الرجـل وهو يتطلع الى البيـت الكبير بحسرة وألم وهو يشير بيـديه الى محاسـن القصر إحساسا بالخسارة أوندما – ربما – على الحال الذي هو فيه.

الرجل ينظر الى القصر نظرة شاملة متفحصة، لا يكاد يترك زاوية أمام عينيـه الا ومضى يطيل النظر إليهـا بشيء من الحنين والتأوهات التـي تنطلق خافتة بين لحظـة وأخرى، بينما يشارك دخان سجائره في رسم لوحة الألم والخسارة معا..

سوف يرى المشـاهد سيدة القصر – من خلـف زجاج البيت الخارجي ــ وهي تتكلم بغضب مـع الوصيفة، تشير بيـدها الى الرجـل دون أن نسمـع أي شيء من حـوارهما، لكننا – بـوضوح سنفهم مـن حركاتهما أن حالـة من الضجر والارتيـاب والشك تطغى على السيدة والوصيفة معا.

لئلا يتسرب الملل – في البداية الى المشاهد بسبب المشهد الذي لا يتغير على خشبة المسرح، يكون من المنـاسب العمل على ابتكار أسلوب مـا في الديكـور أو تحريك شخـوص المسرحية بطـريقة ذكيـة فطنة لا تـأخذ مـن الفكرة مـا ينقص مـن شأنها بـل على العكس ربما تساعد على تطويرها صوب قناعات أفضل، من ذلك – مثلا – بعض الموسيقى ، أوسقوط أشياء على الأرض تتكسر اذا ما تذكرنا أن هناك داخل القصر مـا يشبه حفلة ما، أو عزومة من عزومات النسوة.

اختيـار الموسيقى يصبـح بطلا في عمـل كهـذا، لذا ينبغـي العنايـة بهذه الملحوظة لاسيما وان الحوار لا يستمـر بين أبطال المسرحية بل يأخذ حالـة من حالات التغيير حينا والقطع والنفور بين جملة وثـانية حينا آخر، بحسـب قناعات المخـرج، وتصبح الموسيقى بذلك هي نقطة الضوء التي تصب في قاع مظلم يضاء بها فورا.

(يفتح باب الشرفة بعد غياب السيدة بوقت قصير).

الوصيفة (دون أن تشير الى الرجل):

– منـذ أيـام وأنت لا تفـارق هـذا المكـان، منذ أيـام وسيـدتي تسأل عنـك، ماذا تريد؟ سيـدتي هي التي تسألنـي : ماذا يريد هذا المتشرد المسكين؟

الـرجل ينظـر إليهـا، ثم يلتفـت نحـو الشـارع صوب شجـرة اليوكالبتوس غير مبال بما قالت الوصيفة.

الوصيفة (وهي تشير بأصبعها):

– ابتعـد، ابتعـد مـن هنـا، لا تـرغمنـا على أن نلجـأ الى طـردك بالقوة.

الـرجـل يبتسـم وهو ينظـر الى وصيفـة القصر دون أن ينطـق بشيء، ثم يتحـرك بهدوء، يمشي ثلاث خطوات بطيئـة جدا، اذا به يـرجع ثلاث خطـوات في الطريق نفســه ليجلس على دكـة الأسمنت، يـدخـن سيجـارة ينفث دخـانها صـوب السماء، ربما صوب مكان الوصيفة أيضا..

الوصيفـة (برغـم غضبها الخفـي مازالـت هادئة تسيطـر على كـلامها، بـل وتعمل على تنغيـم حنجرتها بـذكاء ممـزوج بالبرود):

– اسمـع يا رجـل، اسمع، سيـدتي لا يـرضيها اتهامـك بشيء، لو كنت في مكانها لقلت «لهم» انك لـص، وسوف يأخذونك وننتهي منك، ابتعـد من هنا، انقذ نفسـك أيها الصغير قبل أن تغضب سيدتي.

الرجل (يكرر كلام الوصيفة دون سخرية أوتهكم):

– انقـذ نفســك أيها الصغير قبـــل أن تغضـــب سيـــدتي.. سيدتي قبل أن تغضب انقذ نفسك أيها الصغير.

الـرجل (ينظـر صـوب الوصيفـة ثـانية، كـلامـه بطيء جـدا، صوته – الآن ــ عميق جدا يشبه تقاسيم (نـاي) يأتي من قرار بعيد):

– لم يعـد في الشمعـــة غير الـذبـالـــة .. اخبري سيـدة القصر ، اخبري قصر السيدة انكـم جميعا تملكون الحق في اضـافة خنجـر آخـر على جروحـي.. لكننـي سـأنتظر، أنـا، هنـا، سـأنتظر، عنـدي أسبابي.. قـولي لسيـدة القصر: عنـدي أسبابي وسوف .. أبقى.

الـوصيفة (ينتـابها احساس غـريب بسبب الصوت الـذي لم تألفه من قبل):

- س. سيدتي هي.. سيدتي وحدها.. كنت أريد أن أقول.. سيدتي وحدها صاحبة الحق في الجواب.. عفوا.. في الجواب عليك..

تختفي (الوصيفة) بينما خدم القصر في حركة دائبة يراها المشاهد من خلف النوافذ المضاءة.. صمت يوحي بشيء يشبه العاصفة، لكن المسرح ـ برمته ـ هادىء تماما، والرجل وحده يتحرك، يدخن، ينظر الى شرفة القصر تارة، والى أرضية المسرح تارة ، والى الدخان الذي يتناثر من سيجارته تارة أخرى.

تظهر سيدة القصر، وهي تدخن سيجارتها الممتدة في «سبيل» خشبي رفيع كما (كونتيسات) روما، ترفض أن تنظر الى الرجل بينما باحة القصر توحي ان ثمة حفلة ومأدبة عشاء ستقام بعد قليل..

السيدة ـ بلطف كاذب ـ تنفث دخان سيجارتها بقوة:

- ماذا تريد؟ اخبرني . ماذا تريد؟ وصيفتي قالت انك ترفض أن تغادر هذا المكان .. ملابسك رثة.. اذا كنت فقيرا تعال وخذ ما تشاء، ليس من المعقول بقاؤك هذا الوقت كله أمام بيتي، ماذ تريد؟ هل هناك من أساء إليك واختفى في هذا البيت؟ ثم تنظر إليه:

- ماذا تريد؟

الرجل يضرب شيئا بحذائه، ينظر الى السيدة بشيء من الحرقة، ثم ينظر الى الأرض.. يتكرر الحال نفسه مرة ثانية دون أن ينطق بشيء..

السيدة (وهي تضحك):

- لا أدري لماذا أسمح لك أن تأخذ بعض وقتي؟ الأمر وما فيه أنك الآن قرب منزلي، وأريدك أن تفهم..

الرجل (يكرر بصوت عميق):

- أريدك أن تفهم، سأفهم يا سيدتي أن وقتك من ذهب.. سأفهم أيضا أن وقتي من تراب..

السيدة (وهي تحني رأسها صوب الرجل من أعلى شرفة القصر :

- تعال اخبرني.. من أنت؟ رجل ماكر؟ ورع تقي أنت، أم لص عابر؟ من أنت ولماذا أنت هنا؟ لماذا أنت (هنا) أمام بيتي؟ ألا تدري أن القبض عليك لا يأخذ مني غير نصف ساعة فقط؟ ألا تخاف؟ هه.. ألاتخاف؟

الرجل (بكلامه البطيء القوي، بصوته العميق الذي يأخذ شكل الحفر في الخشب) :

- أنا يا سيدتي ، معذرة رجل يحب الزعفران والزعتر والزيتون، لا أحب الثوم ولا التمائم ولا الغزوات.. أنا رجل بسيط ، بسيط أكثر مما تظنين.. لي حكمة واحدة في حياتي لاأتنازل عنها.. حكمة واحدة يا سيدتي، هي وحدها سر ما لا يعرفه أحد عني.

السيدة (تضحك كما الغواني):

- حكمة ؟ أنت حكيم؟ هل يقف الحكماء هكذا كما الشحاذين أمام البيوت المحترمة؟ أي حكيم أنت؟ للبيع أم للشراء؟ ساعدني على أن أصدق بعض ما تقول..

الرجل (يستل سيجارة من علبته ـ بهدوء ـ ينفث دخانها بلذة وخشوع ثم ينظر الى سيدة القصر):

- أنا أكره الحكماء، أكره من ينصحني، أكره المواعظ، أنا انسان طبيعي جدا، جدا، لهذا سأرفض النصيحة.. منك أو من سواك.. وأيضا لن أنصحك بشيء، النصائح تفسد الضمير والقلب معا..

السيدة (بسخرية فكهة ممتعة) :

- وماذا تريد مني أيها الرجل الطبيعي جدا جدا؟!

الرجل (وهو يسحق سيجارته تحت عقب حذائه):

- أريدك أنت أولا، أريدك تماما، هناك قضية ثانية، لكنني الآن أريدك أنت، أعني أريدك فورا..

السيدة تصرخ دون ارادتها وهي تحدق صوب قصرها:

- لواحظ، يا لواحظ، تعالي، تعالي هنا.. انظري أي مجنون هذا..

الرجل (بشيء من الصرامة والعنف، بشيء يقترب من الجنون، لكن بصوت يشبه الهمس والتضرع في مذبح كنائسي):

- أريدك أنت، ربما كان هذا ما أريد أولا. أريدك فورا..

الوصيفة (وهي تقترب من السيدة):

- هل تأمر سيدتي بشيء؟ أنا أعرف هذا اللون من البشر، اذا كانت سيدتي تأمرني بطرده سأفعل.

الرجل (في الوقت نفسه وبسخرية لاذعة جميلة):

- هل تأمر سيدتي بشيء؟ أنا أعرف هذا اللون من البشر (ينظر الى الوصيفة وهو يشير بأصبعه اليها) أنا أيضا أعرف هذا اللون من البشر.. انه اللون الذليل دائما، منذ أبينا (آدم) حتى اليوم.. ذليل ، ذليل على طول الخط.

السيدة (وهي تنظر مرة ثانية الى الرجل، نظرة لها أكثر من معنى):

«كنت .. كنت أريد ... فنجان قهوة .. و.. بسرعة.

الوصيفة (وهي تحدق الى سيدتها، ثم تنقل نظرها بكثير من الاشمئزاز والضجر الى الرجل المنكمش هناك قرب دكة الاسمنت):

- أجل سيدتي ، القهوة ستأتي فورا..

السيدة (بينما الرجل يترك المسرح، يختفي، تبحث عنه بعينيها، وتسأل نفسها):

- أين ولّى هذا الأحمق العجيب؟

السيدة تتحرك عند الشرفة بقلق لا يناسب مقامها:

- أين ذهب هذا الرجل الأحمق؟ لم أجد رجلا بهذا الجنون، في عينيه أشياء كثيرة يريد أن يخبرني بها.. أنا أيضا أعرف هذا اللون من الرجال ، انه يخفي سرا.. الرجل (دون أن يظهر على خشبة المسرح، صوته يأتي من بعيد):

- هل تأمر سيدتي بشيء؟

- دخان سيجارته يأتي من حافة المسرح، يشير الى مكانه ، سيدة القصر تسترخي على كرسي من الخيزران، تنظر صوب الدخان من طرف العين، هناك عند منعطف الشارع قرب المصباح يقترب الرجل كما الأشباح، أسود، يغطيه الضباب والدخان معا..

السيدة (بينما الوصيفة تنتظر):

- اذهبي يا لواحظ، أريد أن أبقى وحدي، كوني قرب الضيوف ، لن أتأخر عليكم..

الوصيفة (وهي تمط شفتيها علامة للاستغراب):

- أمرك سيدتي.. سأكون قريبة منك اذا كنت بحاجة اليّ.

ثانية تنظر شزرا الى حيث يتحرك الرجل، في الوقت نفسه يقترب من دكة الاسمنت تحت شرفة القصر، يحدق الى السيدة، نظرة تطول، تشعر بها سيدة القصر، لكنها لا تلتفت اليه.

السيدة (كمن تكلم نفسها ودون أن تنظر الى الرجل):

- قلت انك تريدني، وفورا كما تقول، هل ترى أنني رخيصة الى هذا الحد؟ ماذا سمعت عني حتى تأتي وتقول كلاما سيئا كهذا؟

الرجل لا ينطق بشيء، يكتفي بالنظر إليها، ثم(يهرش) شعر رأسه بطريقة فوضوية مضحكة، أحيانا يدور حول نفسه بحركة جد بطيئة ثم يقف أمام شرفة القصر وهو يفرك أصابع يديه بكثير من العنف والتوتر..

السيدة (وهي تنهض من كرسيها الخيزران بشيء من الغضب المكتوم):

- قلت لي أنك تريدني. أنت قلت ذلك، كيف أفسر قولك «البارع» هذا؟

الرجل (وقد انغمس في حالة من التأهب المخلوط بالعدوانية):

- اذا كنت أستحقك، أخبريني، رأيت الكثير من الرجال وهم يدخلون.. شهورا طويلة - وفي اجازاتي كلها - وأنا أراهم يدخلون..

السيدة (تحاول أن تحتفظ بصبرها):

وما شأنك أنت؟ ما شأنك أنت بهم؟ ومن تكون لتسألني في حريتي وحياتي؟ من أنت فعلا لتأتي الى البيوت الآمنة وتسأل عما يجري فيها..

الرجل (وهو يرفع يديه عاليا كمن يستسلم في حرب):

- أنا لا أملك أي حق سيدتي، أنا أضعف مخلوقات الكرة الأرضية، لكنني، كما ترين،رجل مثلهم، أسأل نفسي لماذا «هم ولماذا لست أنا» ؟ كنت أمر من هنا ثلاث مرات في اليوم الواحد وأكرر هذا السؤال على نفسي: من هم هؤلاء ؟ ولماذا لست أنا بينهم؟

السيدة (بكثير من الجزع الذي يختلط بالارتباك):

- لماذا هم.. ولماذا أنت؟ كيف تسمح لنفسك أن ...

الرجل (يقاطعها بخشونة وهو يضع يده اليمنى مثل حاجز بينه وبينها برغم امتداد المسافة):

- أنا لا أسمح لنفسي ، عفوا أنا أكتفي بما أرى، أنتم سألتموني وأنا.. أنا كما ترين يا سيدتي أقول السبب.. أنا واقف هنا كما الحمار، لا أطالب بشيء ولا أفرض أي شيء.. أنا قانع بحياتي، سعيد بهذا الجزء السخيف التعس من حياتي.. أنتم تسألون عن سبب وقوفي هنا ، أنتم تسألون، وأنا .. أنا يا سيدتي أقول الجواب..عفوا أنتم القافلة ياموﻻتي .. وأنا..

السيدة (بعنف ووقاحة):

- كلب ، كلب متشرد في الثلاثين من العمر، يمشي وراء القوافل، ينبح ، ينبح، وماذا تريد من نباحك هذا؟

الرجل (بمهارة عجيبة يحرك نفسه كما الكلب):

- عو .. عو.. عو..

ثم ينتصب ثانية ، ينظر الى السيدة مبتسما:

- مجرد كلب يا مولاتي يمشي وراء قافلتك الموقرة.. اطمئني ، سأبقى هذا الكلب حتى يأتي اليوم الذي أكون فيه مع القافلة ولست خلفها..

السيدة (بغضب يشوبه الاقتراح على هدنة وسلام):

– وماذا تريد؟ أريدك أن تحدد فورا ماتريد، لا ترغمني على أن أغضب منك أكثر مما غضبت.. (الرجل يعود الى النباح ولكن بصوت خافت مهذب).. كف عن نباحك الماجن هذا.. ألا تخجل من نفسك أبدا؟

الرجل (يفتح يديه بطريقة ساخرة):

– منذ قليل يا سيدتي أخبرتك بما أريد.. أنا .. بوضوح تام.. أريدك أنت، أريدك تماما.. أريدك فورا.. أريد أن تكوني لي.. ليلة واحدة أوبعض ليلة .. و.. بس، ليلة واحدة فقط.. الحرب طالت يا سيدتي واجازتي تقلصت .. (يسكت قليلا وينظر الى مكان بعيد) الاجازة ثمينة جدا.. الاجازة لا تعطى هكذا.

الرجل يستمر (وقد صارت كلماته أكثر قوة وأعمق نبرة):

– هل تفهمين – الآن – لماذا أريدك فورا؟

السيدة (تتحرك عند الشرفة، دون غضب كبير، ربما بخوف يشوبه الحرص والحذر معا):

– ولماذا أنا؟ .. ألا يحق لي أن أعرف لماذا أنا دون بقية النساء؟

موسيقى تأخذ حقها في التأثير، تمتد على زمن قد يطول دقيقة واحدة أو نصف دقيقة خلالها يتبادل الرجل والمرأة نظرات مقطوعة.. تأتي الوصيفة، تطردها السيدة بإشارة من يدها، الخدم يتحركون في القصر، لا يظهر منهم غير الظلال.. صدى يأتي من زاوية في المسرح، يردد بصوت باهت خافت عذب جميل.. (لماذا أنا؟) .. (لماذا أنا؟) أصوات دون معنى تختلط مع عبارة (لماذا أنا؟)..

السيدة (مرة ثانية بصوت يرتعش بخليط من الشهوة والغضب):

– أخبرني .. لماذا أنا؟ وصيفتي أجمل مني.. لماذا لا تفكر فيها.. (مثلا)؟.

الرجل (يضحك قليلا، ثم يحرك يديه بطريقة ساخرة):

– مثلا؟ أنا أريدك أنت.. أنا لا أريد (مثلا).. فهناك ألف (مثلا) مثلها في المدينة..

السيدة (تنفث دخان سيجارتها وهي تمط شفتيها بشيء من العظمة):

– انما يتعفن رأس السمكة أولا..

ثم تنظر الى الرجل بقسوة:

– هل ترى في الحصول عليّ انتصارا؟

تكرر كلماتها بصوت هادئ وعميق:

– اخبرني .. هل ترى في الحصول على واحدة مثلي انتصارا لرجولتك؟

صمت يطول، الرجل يفتح علبة سجائره، يرى أنها فارغة، السيدة تنظر اليه وهو يرمي علبة السجائر على الأرض.. تختفي السيدة لحظة ثم تعود الى المشهد، ترمي إليه علبة سجائر من النوع الممتاز.. الرجل – دون وعيه – يمسك بها ثم يقف – مندهشا من نفسه – وهو ينظر الى السيدة كمن يسأل نفسه: لماذا فعلت ذلك؟

الوصيفة (وهي تقترب من السيدة):

– هل تحتاج سيدتي الى كبريت؟

السيدة تأخذ علبة الكبريت وتشير الى وصيفتها أن تذهب، بينما الرجل مازال ينقل النظر بين السيدة وعلبة سجائرها، وبينما هو أسفل المشهد يستل سيجارة في طريقها الى فمه، دون أن ينسى النظر الى شكل العلبة الثمينة.

السيدة (بقليل من الطيبة):

– كبريت؟

ودون أن تنتظر جوابا رمت اليه بعلبة كبريت تسقط قرب حذائه، الرجل يرفض أن يحني قامته ليأخذ الكبريت، ذلك أنه يملك علبة في جيبه راح يسحبها بهدوء، ثم راح يدخن وقد جلس هذه المرة على دكة الأسمنت دون أن ينظر الى السيدة.

السيدة (بشيء من الجزع):

– ماذا تنتظر؟ ليس من المعقول أن تبقى هنا الى نهاية العمر.. أقترح عليك الانصراف فورا.. لا أريد أن أغضب منك. ذلك يعني بأنك سوف تخسر الكثير..

الرجل يمد أصابعه، يرفع علبة الكبريت من الأرض، يفتحها، يشم رائحة الكبريت، ثم يغلقها ليضعها قربه على الدكة... يطبطب بشيء من الحنان على علبة الكبريت مبتسما، ثم ينظر الى سيجارته الفاخرة، ثم الى السيدة فورا (دون أن ينطق بكلمة)..

السيدة :

– خفف من غلواء الحقد الذي فيك، ألا تدري أن الافراط في الحسد نوع من الكفر؟ أنت في أول العمر، وشبابك يستحق منك الكثير، لماذا تقتله بالحسد الأسود هذا؟

الرجل يهز رأسه – بقليل من التهكم – لكنه سوف يصغي الى ما تقوله السيدة باهتمام حقيقي، وما إن تنتهي

السيجارة حتى يسحقها بحذائه ليأخذ أخرى.. الدخان يصبح حالة أساس من حالات المسرحية (لا مانع أن يضاف بعض الضباب الى جو المسرح ليشارك الدخان في رسم حالة القلق والتربص التي يشعر بها المشاهد بين السيدة والرجل)..

السيدة (وهي تنطق الكلمات بلذة ليس فيها ذاك الحقد الأول):

لن أغضب منك ــ صدقني ــ اذا أخبرتني بما تريد مني، بشرط أن تأتي بكلام معقول ولا تكرر هذيانك المضحك الذي سمعته منك قبل قليل.. قل شيئا مفهوما ومعقولا يمكنني أن أصدقه.

الرجل (باسترخاء لا يوحي بالغضب مطلقا، بمعنى آخر، انه يقول الكلمات كما ينطق بها أي شخص نائم):

- هل تسمعين عويل بنات آوى؟

السيدة (تهز كتفيها استغرابا):

- لا ..

الرجل:

- هل دخلت حقل كروم مزروعا بالألغام؟

السيدة (داخل حالة الاستغراب لم تزل):

- ألغام ؟ ولماذا أدخل مكانا كهذا؟

الرجل:

- هل تشمين رائحة البارود وأنت هنا؟

السيدة (وهي توشك أن تصرخ):

- ما هذا الكلام الغريب.. ماذا دهاك يا رجل؟

الرجل (وهو يطمس في لجة من الذكريات):

- كم ليلة دهماء مرت عليك؟ وكم نهار أغبر زاحمك في الطرقات؟ (الرجل يستمر في الكلام مثل محموم يهذي).. لم يعد في الشمعة غير الذبالة.. لا زيت في المصباح وليس من أحد عند الفجر سوى الشهداء..

السيدة (تبتسم بتهكم خفيف مع دهشة لم تستطع التخلص منها):

- ما هذا ؟ ولماذا أنا؟ هناك آلاف النساء أكثر سعادة وأفضل حالا مني.. لماذا لا تسألهن؟ يا رب .. أنا لا أصدق، أي حقد وأي حسد بغيض في هذا الرجل العجيب؟

الرجل (بهدوء أكبر، لكن بصوت تختلط فيه القوة والتبرم معا):

- لماذا أنت؟ السبب بسيط يا سيدتي..

السيدة (تبتسم بالتهكم السابق نفسه):

- وهل هناك من سبب غير الحقد والحسد؟

الرجل (بالحالة نفسها التي كان عليها ودون أن يغضب):

- أجل يا مولاتي، ربما كان الحقد واحدا من أسبابي ، لكنه ليس جميعها..

السيدة (وقد أخذها الغضب تنادي على وصيفتها):

- لواحظ (تصل الوصيفة بسرعة) اسمعي ما أقول.. اطردي هذا الكلب من هنا، اطرديه بأي شكل، لا أريد أن أراه أمام بيتي.

الرجل (يصرخ بأعلى ما في حنجرته من قوة):

- انتظري .. انتظري لحظة واحدة قبل أن تهربي (بينما السيدة تقف لتسمع ما سيقول، يستمر الرجل في الكلام).. هذا البيت الذي أنت فيه (يبطيء من قوة صوته) هذا البيت الذي تنامين فيه.. كان بيتي أنا، بيت أبي وأمي.. بيت جدي وجدتي.. انه بيتي منذ طفولتي ..

الوصيفة تحاول أن تنطق بشيء ، لكن سيدة البيت تأمرها بالسكوت.

السيدة (بسخرية لاذعة وهي تخطو خطوتين على الشرفة):

- بيتك أنت؟ وهل يملك شحاذ مثلك قصرا كهذا؟ حتى اننا اشتريناه من أكثر العائلات احتراما وغنى، فكيف يكون بيتك أنت؟!

الرجل (يبتسم ألما):

- يا سيدتي ، هذا البيت كان بيتي، ومايزال - بالنسبة لي - كذلك، انه بيت صباي وذكرياتي وطفولتي وأصدقائي.. (يشير بأصبعه نحوها) كان بيتي، أجل، وسوف يعود كذلك.. ليس من شبر فيه لا يتذكر من أكون..

السيدة (وهي تشير الى وصيفتها أن تذهب، تنظر الى الرجل نظرة ثاقبة تستفهم عن حقيقة ما يقال أمامها.. ثم تسأل بكثير من الدهشة والحيرة):

- من تكون أنت؟ لابد أنك مجنون (ثم بسخرية أشد) حقل كروم ملغوم، بنات آوى، ليلة دهماء ونهار أغبر.. طبعا.. فعلا .. حتما أنت مجنون، والآن تأتي لتقول أن البيت بيتك، بيت أجدادك .. لا أدري والله لماذا أخسر وقتي معك؟

بينما السيدة تتحرك صوب باب الشرفة لتخرج، نرى الوصيفة وهي تهمس بشيء لا يسمعه المشاهد.. لكن السيدة تحرك رأسها بالرفض.

الرجل (بصوت قوي مزحوم بالألم):

– انتظري .. لن تخسري المزيد من الوقت، نحن يا سيدتي خسرنا شبابنا لتنامي أنت على طنافس من حرير.. كنا نحلم بقليل من الشعير بينما سلة فضلاتك عند باب البيت – هنا يشير الرجل الى مكان هناك – مازالت مغطاة بقشور الموز والبرتقال وقناني النبيذ الأحمر الفاخر، كنا دائما هناك على هضبة كما الزمهرير، أو عند سهوب النار نغطي أجسادنا بالشظايا والبروق والصرير والرعب، وأنت (هنا) ما شاء الله جذلى تتوشحين بالرجال والزيتون وأساور الذهب، تضحكين ، تضحكين علينا، نحن مجرد شيء تنظرين اليه في التليفزيون ، مجرد شيء يتحرك وله شهيق وزفير، نتقهقر، وفي الوقت نفسه (أنت) تتقدمين، نشتهي وجبة طعام فقيرة، وفي الوقت نفسه (أنت) وحدك من يقيم الولائم ويكتسح المشهد كله، اطمئني، لن تخسري أي شيء.. الحياة نفسها هكذا، الفقير يزداد فقرا، والطغاة يزدادون قسوة..

السيدة (تقاطعه بغضب مشوب بقناعة غامضة):

– على كيفك، على مهلك يا رجل ، خفف الوطء قليلا بارك الله فيك، من تكون أنت لتحكي مع أسيادك هكذا؟ ثم ما شأني أنا بحروبك وخسائرك وسهوب النار.. كل هذا الكلام الفارغ الذي تقول؟ ما شأني أنا به؟ هل كنت أنا من بعث بك الى النار؟ هل تريد مني الذهاب الى هناك حتى أحترق أو أموت من البرد؟ ولماذا أنا؟ أريد أن أفهم لماذا أنا دون بقية خلق الله ؟

صوت موسيقى داخل القصر، الوصيفة تأتي وتهمس في أذن السيدة، وهذه تشير اليها أن تعود الى داخل القصر.. الوصيفة تشعل عود كبريت أمام سيجارة السيدة.. ثم تعود الى الداخل..

الرجل (باسترخاء عجيب، لكن بغضب عنيف ينام بين الكلمات حسب):

– لا أريد أن تكوني معنا في الجحيم، أنا جئت لأكشف المستور الذي تتوهمين انني ساكت عليه..

السيدة (باستغراب وهي تبتسم):

– المستور؟ هل من شيء مستور بيننا؟

الرجل (وهو يشير الى القصر):

– البيت ، هذا البيت الذي أنت فيه.

موسيقى تقطع الموقف، السيدة تنظر الى قصرها ثم تنظر الى الرجل، في تلك اللحظة سوف نسمع — أيضا — صوت مؤذن يجيء من بعيد.. ينسجم صوت الموسيقى مع جرس المؤذن واختلاطهما يوحي بإحساس أن شيئا ما ليس على ما يرام..

السيدة (ما زال أذان العشاء يملأ القاعة):

– بيتي ؟ وماذا تريد من بيتي؟

الرجل (يدخن سيجارة ويشير بها الى القصر):

انه بيتي أنا.. عشت فيه طفولتي وصباي ويجب أن يعود اليّ.

الرجل يستمر (برغم أن السيدة راحت تضحك وهي تردد: بيتك أنت؟ أنت؟ وهل يملك أمثالك قلعة كهذه؟).

– انه بيت طفولتي فيه احتسيت حليب أمي وذكرياتي وشجرة الرمان الجميلة، فيه فطموني وفيه (يصرخ بالسيدة بغية اسكاتها حيث انها مستمرة في الكلام سخرية بما يقول..) اسمعي، اسمعي، سأخبرك عن هذا البيت لتعرفي – حقا – انه بيتي..

الرجل (ينطق ما سيأتي من كلام بحنجرة تقترب من البكاء دون أن يبكي.. بينما السيدة — وقد سكتت – مأخوذة بما يقول، ذلك انه، على ما يبدو، ينطق بالكثير من الحقائق عن هذا البيت.. بيتها):

– هناك سرداب مهجور في أسفل بيتي.. أعني كان مهجورا أيام كنا نعيش فيه، وداخل السرداب باب يفضي الى سرداب آخر أصغر منه.. كان جدي يخزن فيه الفلفل والبهارات والخمور.. وكان (يضحك الرجل حزينا) يحبس فيه جدتي اذا ما غضب منها، كم مرة بكت جدتي؟ كم مرة صرخت بنا أن ننقذها من العقارب والصراصير والأشباح؟ ما كان من أحد يدخل السرداب الثاني أبدا.. أنا وحدي من تجرأ على الوصول اليه حتى اكتشف بلاوي جدي وما كان يخفي من أسلحة وكلام ممنوع.

الرجل يستمر (ينظر الى السيدة وقد تغيرت نبرة صوته):

– ترى ، ماذا تخزنون به اليوم ؟ أما زال ذاك السرداب على حاله؟ لابد أنه تغير، ثم، ثم بالله عليك.. كيف أصبحت شجرة الرمان، ومن يتسلقها بعدي؟ أم.. أم..لا، كلا، لا أريد أن أصدق أنكم قطعتموها ورميتم بها على قارعة الطريق.. من يدري، ربما تغير العالم كله وأنا .. أنا وحدي مازلت أحن الى هذا البيت.. بيتي ، بيت طفولتي ووقاحتي وصباي.. أحن الى كل صديق عرفته فيه، الى كل حفنة من تراب السرداب، الى صراخ جدتي وعصا أبي ورائحة الكافور التي تأتي من أعماق البيت.

السيدة (وهي تهز جذعها سخرية):

- وماذا يريد سيادتكم الآن؟

ثم وهي توقف من اهتزازها:

- نعم، انه البيت نفسه، وماذا ينبغي أن أفعل؟ هل تريد أن تطردني (بسخرية لاذعة وقحة) من «بيتك» الجميل هذا؟!

الرجل (ينظر الى السيدة، ثم يقول بصوت يقترب من الروح العسكرية المتسلطة القادرة):

- بالعكس ، أنا أتمناك في بيتي، سيدة له وسيدة لي، لا أريد غير أن تصدقي أمري كنت أحلم بامرأة من نوعك أنت، أكبر مني، أحب المرأة التي تعرف أكثر.. مشكلتي انني ضيعت كل شيء، أعني هم ضيعوني وأطفأوني قبل أن أرى الشمس، الحرب أخذت كل وقتي ولم تمهلني حتى أصنع شيئا في مستقبلي.. الحرب أخذت سنواتي، ولم يبق منها غير الذبالة.. محض شمعة خبت، هكذا صار شبابي وهكذا تنتهي أيامي..

(السيدة بشغف مفاجيء):

- كلامك عجيب.. أنا لست غاضبة منك، لكن عليك أن تفهم وتصدق أن البيت لم يعد لك اطلاقا.. لم يعد من نصيبك أبدا .. صحيح ربما كان بيتكم ذات يوم، لكنه لم يعد كذلك الآن.. هناك بيوت كثيرة تغير أصحابها في الحرب وقبل الحرب.. تلك سنة الحياة، فهل نحن من نصنع أقدارها؟

الرجل (مع ابتسامة غامضة توحي بهدنة بينهما):

- وكيف يا سيدتي يصبح البيت بيتي وقد سرقتني الحرب؟ هل يفكر من هو داخل النار كما يفكر من كان خارجها؟ الوقت الذي كنت فيه سيدا على زمني راح في خدمة هذا التراب المقدس. كم سنة من عمري ذهبت في الحرب؟ كم سنة من عمرك سيدتي مضت وأنت - معذرة - تستثمرين كل شيء من أجل أن تكوني أفضل وأفضل.. بينما يأخذني الرصاص الى ..

الرجل (يسكت قليلا وهو يعض على أسنانه جزعا كمن يتذكر ما جرى):

- الحرب أخذت مني هدوئي وأعصابي، رمتني الى الخسارة والجوع وانتظار ما لا ينتظر، كيف أحكي لك عما جرى لتفهمي حجم خسارتي ؟ .. ماذا أحكي ليفهم العالم أن البيت، هذا البيت انما هو ملكي.. هو الجزاء الوحيد. الجزاء الأخير لكل ذلك العذاب الذي عشت فيه وبقيت في خباياه مئات الشهور وآلاف الليالي وملايين الشظايا..

لسيدة (تقاطعه دون غضب كبير):

- وما ذنبي أنا؟ لماذا أنا؟ هناك آلاف الناس باعت وآلاف غيرهم يشترون، هذه أمور طبيعية جدا.. فهل يحتاج الأمر الى نقاش؟ انها كما أخبرتك (سُنة) الحياة..

الرجل (يضحك هادئا.. انه يمتعض مما يسمع ولكنه يتكلم بهدوء):

- الرجل ، سنة الحياة سنة الطبيعة ، تأخذ منك لتعطي سواك.. يبدو أنني على خطأ كبير .. خطأ أكبر مني آلاف المرات.

السيدة (بلهجة انتصار):

- هل اقتنعت أخيرا ؟ الحمد لله..

الرجل ينتفض ملسوعا على حين غفلة، يصرخ دون أن ينظر صوب السيدة:

- الحرب أخذت مني سنوات شبابي، يكفي ما خسرت، يكفي ما خسرت، لا أريد أن أخسر شبابي والبيت معا.. كلا.. كل شيء الا ذكرياتي وطفولتي..

السيدة(وقد صعقتها الكلمات الأخيرة للرجل):

- ماذا تعني؟

ثم بصوت أعلى:

ماذا تعني بالله عليك؟

الرجل (بشموخ مفاجيء):

- سأحارب من جديد، سأحارب مرة ثانية، وثالثة ، سأحارب هذا المرة من أجل «بيتي»مهما كلفني الثمن.. مهما كلفني الوقت.. الحرب هذه المرة من أجل روحي ونبض قلبي.. قد يطول بي الأمر، لكنني تعلمت البقاء في ساحة المعارك.. تعلمت ذلك جيدا..

السيدة (باستخفاف):

- وماذا ستفعل مثلا؟

الرجل (يخفف من اضطرابه ويدخن سيجارة):

- الحرب مجموعة خطط وأفكار.. الحرب يا سيدتي تحتاج الى ذكاء وصبر، صبر حقيقي وذكاء حقيقي، وهذه المرة لن استعجل النصر .. لن أستعجل النصر.. سأفكر أكثر مما فكرت طوال أعوامي التي انقطعت خلفي سدى.. لن أخسر سوى انتظاري، وهذا يعني أن النصر قريب جدا..

السيدة (تأخذها حالة من الايمان بما يقول):

- وهل ستقتلني مثلا؟

الرجل (بهدوء جميل مؤثر):

- كلا سيدتي، في الحرب لا نقتل النساء ولا الضعفاء..

أريدك أن تكوني أقوى منـي لأحتفل بانتصاري. في الحرب لن نقتـل الضعفاء، اننا نفكـر فقط في اعـادة الحق الى أهله، اعادة الحق مـن مغتصبيه، وهـذا البيت هـو الحق الوحيـد الذي أريـد، بل أعطيتك الحق في البقـاء فيه، وهـذا كرم أكبر مما تظنين.. هل يفعلها غيري؟ كوني معي طوال حياتي ولن أقول يوما أي شيء عن هذا البيت..

السيـدة (وقد أعيـاها مـا سمعت، تنظـر الى الرجـل بإحسـاس جديد مختلف):

– ومـاذا ستفعل اذا لم أتـرك البيـت لك؟ أنـا اشتريتـه بأمـوالي ولم أسرقه من أحد، عندي ما يثبت ذلك.. هل تريد أن تقرأ؟

الـرجـل (بصوت عميـق، صـوت فيـه سحـر خفي يـأتي مـن خلف حنجرة حزينة جريحة ملتهبة بالماضي):

– لا أريـدك أن تتركيه .. لا أريـدك أن تتركي البيـت، انه يكفينـا معا.. انه أكبر بيوت المدينة كلهـا.. ثم .. ثم انني والله أريدك فعلا، أريدك تماما، أريدك فورا.. هذا النوع من الحب ما عاد مألوفا ولا معروفا لدى البشر..

السيدة (وهي تنظر الى الرجل نظرة ذات معنى خفي لذيذ):

– كم هو عمرك؟

الرجل (يبتسم بحرقة):

– مع الحرب أم بدونها؟

السيدة (تكرر بصوت نشوان):

– كم هو عمرك؟

الرجل (يضحك مستغربا):

– ومـا أهمية عمـري؟ هذا البيـت الـذي تسكنين فيه منـذ عشرة أعـوام باعـوه أهلي وأنا منغمـس في الحرب، بـاعوه ــ كما تعرفين حتما ـ بسعر التراب.. وأرى أن البيع لم يكن شرعيا أبدا.. صـاحب البيت الأول كـان يحارب، يعني كـان ما بين الموت وخلف الصراط، فكيـف يحق لأهله بيع حقـوقه دون علمه؟

السيـدة (وهي مـازالت تنظـر إليـه باعجـاب ممزوج بشيء مـن الرغبة):

– لم يكـن البيـع شرعيـا؟ كيـف؟ والأوراق التـي معـي؟ والشهود؟ ودائرة العقار؟ كل ذلك لم يكن شرعيا؟

الرجل *(يشعر بنظراتها العاشقة)*:

– الحرب لها قـوانينهـا، قـد نشتري فيهـا مـا لا يبـاع في أيـام السلم.. ربما نبيع أيضا ما لا يشترى.. وهذا البيت بالنسبة لي خارج قانـون الحرب.. بل خارج القوانين كلهـا، انه جزء من حياتي لـن أتمكن .. لن أستطيع يا سيـدتي فصله أبدا. هل رأيت منـزلا يتحرك في الدم؟ هذا المنـزل يتحرك في دمي منذ نعـومة أصـابعي.. فكيف يبـاع دون علمي؟ بـل كيف يتجرأ من يشتريـه على دفع الثمن وهو أكبر مـن أي ثمن في الدنيا؟

السيـدة (دون وعي منهـا، وربما بوعـي عظيم، تـرمي مفتـاح القصر الى الرجل):

– تعال حتى نحكي في الأمر..

الرجل (قبل أن يمد يده الى المفتاح):

– أنا قلـت كل مـا عندي يا سيـدتي، وما بقـي من كـلام سوى ما سمعت.

السيدة (وهي تبتسم بشكل ساحر مملوء بالرغبة):

– ما أخبرتني كم هو عمرك؟

الرجل :

– سـألتـك ان كـان العمر مـع الحرب أم بـدونها حتـى أعـرف الجواب .

السيدة (بصوت فيه فحيح شبقي عارم):

– ادخل .. يا لك من شيطان.. ادخل..

الرجل ينظر إليها بفرح كبير:

– قوليها مرة ثانية.. أريد أن أفهم المعنى..

السيدة (بالحاح شبقي عارم):

– ادخل ..

مـوسيقى مـن نـوع يقترب من الصخـب ـ مـوسيقـى توحـي بما يشبه اقتراب كارثـة ـ بينما الرجل يحني قامتـه، يرفع المفتاح السـاقط على الأرض.. ثم ينظـر الى السيدة ويقترب من البيت السيدة (تصرخ على وصيفتها):

– لواحظ، يا لواحظ، تخلصي من الضيوف الليلة..

الرجل (من تحت الشرفة):

– الليلة ؟ الليلة فقط؟!

السيدة (بصوت أعلى):

– تخلصي منهـم كـل.. يـوم ... على الضيـف منـذ الليلـة أن يستأذن غيري قبل زيارة هذا البيت..

صـدى الكلمـة (ادخـل) يتكـرر بصـوت مـوسيقـي غـامـر. الرجل يضع المفتاح في الباب الخشبي الكبير..

لواحظ (دون أن يراها المشاهد):

– لقد خرج الضيوف سيدتي.. هل تأمرين بشيء آخر؟

السيدة (تشير الى الرجل):

– منذ الآن، سوف تسألين هذا الرجل عما يريد..

ينسـدل الستـار ببطء ، ببـطء ، بينما الموسيقـى تخفـت و.. ببطء أيضا.

جذور النزعة السوريالية في السينما الامريكية

بقلم : جـان متري *
ترجمة : عبدالله عويشق **

كتب هنري ميللر في مقال له في : الفن والسينما ما يلي : «الفيلم التجريبي» هكذا سمي، لمجرد أنه يتجرأ على أن يكذب في مواجهة مرآة الحياة، ليس نقطة الذروة فيما بلغه الفن السينمائي، إنه محاولة لا أكثر، وخطوة تمت المجازفة بها في مجال ما لم يستكشف بعد، ولا يكاد يبلغ النصف تقريبا المجال الذي ارتادته السينما حتى الآن، بل ما يزال ثمة محيط غير مستكشف ينتهي الى ما لا نعرف من شواطيء غريبة، ولا جدال في أن ثمة عالما سينمائيا لا يقل من حيث المضمون والشكل روعة وغنى لا ينضب عن العالم الذي يعرفه الصوفي أو الشاعر، إنه عالم من شانه حال اكتشافه أن يغير الهواء الذي نستنشقه ، وعنصر الأساس فيه هو المزاجية. وتتجلى هذه المزاجية في كل مرة يتحرر الخيال فيها من عبوديته للذكاء.

«خطورة المزاجية هي في أنها تغذي الحلم، هذا ما تتمثل قيمة المزاجية فيه طالما أن الحلم والرمز هما عمودا الحياة.

«في صحونا، نسبح في بحر ميت، وينظم حركاتنا انقباض النفس والخشية. لكن حالما ينسدل الجفن على العين ، تنفتح الرؤية على عالم نحس أنفسنا فيه على أرضنا وفي بيتنا لأننا أحرار فيه، وهذه الحرية تعبر عن نفسها عبر تحولات لا تنتهي. ولكم يبدو عالم الصحو عندئذ مفرطا في غرقه في سكونه! ما ينظر إليه على أنه الحياة إنما يرتدي صفات الموت. وفوق كل مظهر باد للجمود تترك الرنكة المدخنة Hareng saur السكة الدبقة لأثر مخره في هجرته. ويتحول العالم الأليف واليومي الى صحراء تضرب جذورها فيها خشنة الصنع والمفتقرة للاتقان، أشبه بصروح منهارة تنتسب الى ماض بعيد.

«أي درع حماية هي التي تتحرك في الحلم بلا جهد في حماه؟ ومن أين تأتي تأثيرات أصباح القطب الشمالي التي لم تسجلها الكاميرا في أي يوم؟ وعلى أية شاشة سحرية تطفو مترنحة هذه الطائفة من الصور التي لا هدف لها؟ ترى أيكون ثمة مخرج صامت وخفي؟ ومن هو إذن ذلك الذي يتعاون معه؟».

«(....) تكمن ممالك في أعماق المادة ما من فكرة عن وجودها تتطرق الى أولئك الذين يعيشون في عالم الفكر. كذلك هو الأمر في هذا العالم الذي يخيل لعيوننا المفتوحة أنه لا يتغير، فإن فيه

*فيلسوف وباحث فرنسي في جماليات السينما.
** قاص ومترجم من سوريا.

امكانيات لتحولات تذهب من الشيطاني حتى السمو، والتي تملك المزاجية وحدها القدرة على جلائه في وضح الضوء، والسينما من بين كل الفنون هي التي في حوزتها أفضل الوسائل لاستغلال عنصر المزاجية هذا بالغة أقصى حد لمداه. ففي السينما نستطيع أن نندمج مع الحلم والواقع في آن معا. والستار الذي يفصل بينهما، عندما يغمره النور، قادر على أن يسفر عن حرقات الروح التي تبث في الحياة حيويتها».

«روح الانسان التي استنفدت الرغبة قواها تسعى جهدها بثبات متجدد لتطرح عنها ما يرزح عليها من أوزار بفضل القوى التي تأتي بالعجائب. فعضو حاسة الروح هو العين، وهذه بعد أن تأملت خلقها تدرك حسيا معنى ما كانت تسعى لبلوغ تأمله منذ بدء الأزمان. إن عينا ثالثة تهدم رؤية العجيبة التي تحيط بمعنى الخلق، إن الأعمى، دون غيره، يمكن أن يعبر عن البحث الحقيقي عن العجيبة، كما أن البصير وحده يمكن أن يعبر عن الانخطاف والوجد. فهو إذ ينفذ الى عمق مملكة الرؤية متغلغلا فيها، فإننا نتحرك عندئذ وسط التناغم اللامادي عند الملائكة، إن عالم العجيب هو الذي يضيء بنوره دنيانا الداخلية، مثلما ينتشر ويكبر نور القمر الفضي. عندما يتم التعبير عن الخارق كاملا، فإن أكثر الأعماق عتمة وإظلاما في الروح يبلغها النور فتضيء. وإذ ذاك، وبالاقتصار على نفسنا وحده بلا حاجة لغيره نساند الكون سرمدي الثبات الذي يطبع الشكل والصورة فيه المنطق الموصول الذي للحلم».

كتب هذا المقال عقب ظهور فيلم هانز ريشتر «الأحلام التي يمكن للمال أن يشتريها»، الذي تم إخراجه في عام ١٩٤٦، مع غوغنهايم وكينيث ماك فيرسون (مدير التصوير: أرنولد إيغل) وافتتح عصر الأفلام السيريالية المصورة في هوليوود.

يتألف الفيلم من ست قصص ـ كما يذكر هرمان واينبرغ بذلك ـــ تتسم بخيالية التوهم والفرويدية، أو ببساطة بتحليل مشاعر النفس، وتربط بينها فكرة مشتركة، والرمز المادي لهذه الفكرة هو علبة موسيقى تصدر منها أغان شائعة مكرورة عندما يضع المرء فيها قطعة نقد معدنية، لولا أن العلبة في فيلم ريشتر «تعزف أحلاما». وهي الأحلام التي يمكن شراؤها بقطعة نقد معدنية بالطريقة المذكورة، والاسطوانات الست صاغ بالترتيب خيالاتها : فيرنان ليجيه، وماكس ارنست، ومارسيل دوشان ومان راي، وكالدر، وريشتر ذاته.

كان في نية ليجير وريشتر منذ زمان أن يعملا فيلما سويا. وقدم لهما منظر أحد شوارع نيويورك الفكرة التي ألهمتهما


هنري ميلر

بالفيلم. ذلك أن جراند ستريت (الشارع الكبير) هو شارع مخصص كاملا لمستلزمات الزواج. الواجهات التي تشع ليلا فيه بالأضواء المتألقة تعرض تماثيل لها عيون كبيرة فارغة النظرة لعارضات بثياب الزفاف. ووجد ليجير في المشهد نوعا من استعارة رمزية لزواج بالجملة شبيه بالانتاج بالسلسلة، واستمد ريشتر منه «باليه ميكانيكي» شعبي الطابع وفق خط الأسلوب الأمريكي الذي تحل التماثيل فيه محل الممثلين، في شكل ملهاة قصيرة على طريقة لوبيتش،لوبيتش في فيلمه : حلقة الزواج. الموسيقى الطباقية في هذه الحلقة الأولى من الست هي لحن أمريكي شعبي تغنيه ليبي هولمان، كلمات جون لاتوش، بمرافقة غيثار: جوزيه وايت.

الحلقة الثانية من الفيلم ،وهي لـ ٠ماكس ارنست ، ألفها ريشتر مستمدا إياها من رسوم كتاب ارنست : ماء، وتحديدا من صورة فيه تمثل رجلا يحاول الاقتراب من شابة غارقة في النوم وتفصله عنها قضبان حديد. ولم يغادر ارنست الاستديو قط طوال فترة تنفيذ الحلقة الخاصة به، وانتهى الأمر معه في آخر المطاف ـ في حلة كاملة وربطة عنق بيضاء، وبشريط أحمر ـ لأن يمثل هو نفسه فيه الدور الثلاثي لرئيس الجمهورية، وللسلطة الأبوية، والضمير: نوع من ثالوث غير مقدس لا يكف يزعج العاشقين ويسترق السمع إليهما من وراء الأبواب ويتدخل في شؤونهما. تجري هذه الدراسة السوريالية عن الحرمان الجنسي في مناخ يكاد يكون كليا مناخ من يسيرون في نومهم، وتقع أحداثه في حوالي عام ١٨٥٠، شأن الأمر في كتاب ماكس ارنست. كتب بول باولر موسيقى الفيلم، ووضع ماكس ارنست كلمات مونولوج «تيار الضمير» الذي تتلوه النائمة.

الدوافع لـ : كالدر هي البطل في الحلقة الثالثة. وقد بني ديكورا حولها نصف دائري كلوحة خلفية للعمل، وعلى لوحة الخلفية هذه اختلطت الدوافع بطيوفها خالقة كونا خاصا: نظام شمسي بأصوات بللورية الرنين ويتألف من أقراص تتحرك بشكل جذاب ومن مدارات تذكر بالمواضيع التصويرية عند بول مكي أو عند ميرو التي دعيت فجاة الى حياة سحرية. فهي قد بدت تشبه أحيانا جزيئات تتحرك تحت مجهر عملاق، وتجريدات من عالم ذري، ونباتات تمثل باليها حقيقيا في كون لا يتحدد بأبعاد. إدغار فاريز هو الذي كتب موسيقى هذه الحلقة.

سيناريو الحلقة الخاصة به: نرجس، ألفه ريشتر نفسه. وهو عن رجل مثله مثل الآخرين يكتشف مصادفة بأنه مختلف عما يتخيل عليه نفسه. ويضعه هذا الاكتشاف في نزاع مع

الواقع جارا إياه الى سلسلة من المغامرات الخيالية التي لا تصدق يكتشف مـن خلالها شيئا فشيئا هـويته الجديدة. وقـد رافقه في خط رحلته السوريالية: زوس (مـاضيه) ولاعبو الورق (رفاقه في دنيـا الـواقــع) ، والنـار والماء، والحب والموت. كتـب ريشتر المونولوج الداخلي، وكان جاك بيتنر، وهو الممثل المحترف الوحيد في الفيلم ، بطله الرئيسي.

وقدم مارسيل دوشان من نـاحيته أقراصه البصرية، وهي دوائر مرســومة ببعدين، لكنهـا تصبح دوائر ذات ثلاثـة أبعاد عندمـا توضـع في الحركة على منضـدة دوارة. كانـت الأقراص كاملـة بذاتها، وبـالتالي شكلـت مواضيـع محدودة الصلاحيـة لاعادة تكـوينها سينمائيـا. لكن ألـوانها، على الشاشـة، صارت ملائمـة للتصوير لأقصـى حد بتعـارض مع الصور بـالأسود



من فيلم «الباليه الميكانيكي» لفرنان ليجير ١٩٢٤

والأبيض الفياضة بحركة حيـة التي في لوحة دوشان الشهيرة : عارية تهبـط درجا. كتب جون كـاج مرافقة موسيقيـة لـ«بيانو معد».

آخر حلقـة في الفيلم مستمـدة من سينـاريو لـــ : مان راي، وعنـوانـه: روث ، ورود، ومسـدسات. وهـو نـوع مـن هجـاء للسينما يقترح نهجا يتيح للمشاهـد أن يشارك بالحدث لأقصى ما يمكـن، بإعـادة تمثيل الحدث باطـراد مع وقـوعه وقـد طلب ريشتر من مان راي أن يدير بنفسه العمل في الحلقة الخاصة به، ولكن هـذا الأخير رفض . «صوره كما لو أنـه مناظر إخبـارية»، ذلك ما قالـه له مان راي على سبيل النصيحة، وكان قـد أعد أمر رحيله الى هـوليوود، يبقى أن النص هـو مع ذلك لـــ : مان راي.

وقد رافقته موسيقى داريوس ميلون.

وكان من نتيجة النجاح، كما تقـدم القول، الذي استقبل هذا الفيلم به موجة كاملة من الأفـلام السوريالية الفرويدية وأفلام التحليل النفسي ـــ أو المزعومة كـذلك ـ التـي لم تبرحها السينما الأمريكية بعد ـ التجريبية منها على أية حال ـ.

كانت مايا ديرين أول مـن تمثل عنده هذا التيار ، علما بأنها والحق يقال كـانت صـورت قبل ذلك عـدة أفلام تـداخلها رؤى أحلام. أول تلك الأفـلام هو: عيون الشبكة بعـد الظهر Meshes of the afternoon ، بالتعاون مع اسكنـدر حميد، والذي ظهر في عام ١٩٤٣.

شابة (مايا ديرين) تعود لبيتها وتستغرق في النوم. وترى نفسها في نـومها عـائدة الى بيتها حيث تتعـرض لعذاب الـوحدة والحرمـان وتنتحر فعـلا. ولم يتجاوز الأمـر في الفيلم اسقـاط الواقـع على الخيالي، حتى ولـو كان ذلك مجرد إنـذار على سبيل التحذيـر. إلا أن فيلمها التـالي: على الأرض، At Land (١٩٤٤) ،وهو نوع من «رحلة ميثولوجية في القرن العشرين»، خلطت فيه الواقع بالخيال بمزيد من علاقة حميمة بينهما، ولكنها أدخلت في الوقـت ذاته عـالما كاملا مـن رموز أكثـر أدبية منهـا سينمائية. تكمـن الأهمية في الفيلـم في نوع مـن هدم لـــ: المكان ـــ الزمـان الـواقعين. لصـالـح خيـالي تأخـذ العـلاقـات بين الأشخـاص والأشياء فيه معنى استعارة مرموزة.

وقـد جـرت متـابعـة هذا البحـث في فيلـم : دراسـة حـول تشكيـلات الـرقص لآلـة التصـويـر (١٩٤٥)، A study for choregraphy for the camera، وكانت حركات الراقص: تولي بيتي تتواصل فيه عبر سلسلة من الـديكورات (غابة ، ضفة أحد المناصـف من الـداخل وكذلـك شقق من الـداخل ، الـخ..) وفق تصاعد ايقاعي مفصل الحيثيـات. وقد طرح المؤلـف على نفسه فيه شكـلا جديدا لحركات الـرقص يستخدم امكـانيات السينما المكانية ـ الزمانية .

كما أن الرقص بقـي في أساس فيلم : كتاب الطقـوس لزمن تحول شكله (١٩٤٦) Rituel in Transfigured Time ، وكانت النية فيه سـوريالية بشكل بـات، رغم أن تلك النية استوحت : دم شاعر، Sang d'un poéte بأكثر من استلهامها: العصر الذهبي.

ويتناول الفيلم ألاعيب الحب التي يلجـأ إليها عاشقان (ريتا كريستياني، وفرانك ويستبروك). وتم أداء ذلـك بطريقة رمزية وبـرقـص تشكيلي، فعبر الـزمـان والمكـان مـن الطفـولـة الى الشيخوخة ومن الشتاء الى الربيع، يعيش الأشخاص في تحولات لا تنقطع، فهم أحيانا تماثيل وفي أحيان أخرى شخوص بشرية.

تأمـل حول العنـف Meditation on Violence (١٩٤٨)، وعين الليل الحادة، The very Eye of Night (١٩٥٨) ، هما

فيلما رقص أيضا ، يدخل الأول في مجموعة رقص تشكيلي، حركات رجل صيني مسجلة بالسرعة البطيئة، ويستخدم الثاني تعارض السالب - الموجب في الفيلم كي يعرض الراقصين وهم في عالم من أحلام يراها النائم ، مؤلف من نجوم وغيوم.

من بين أفلام الرقص التي تحمل على غرار أفلام مايا دارين نوايا تتصل بهذا القدر أو ذاك بأحلام النائم أو سوريالية بشكل مبهم، يمكن أن نذكر: استبطان، لـ:سارة ألريدج (١٩٤٧)، ترويع الحلم ومصح ستروجل لـ: سيدني بيترسون (١٩٤٧ - ١٩٤٨)، ودراسة رقصة لـ : بال وول (١٩٤٨)، وبخاصة أولى تجارب شيرلي كلارك: رقصة في الشمس (١٩٥٣)، ولحظة حب (١٩٥٧)، والجسور، Bridges ، وطواف، Go-Round ، (١٩٥٩).

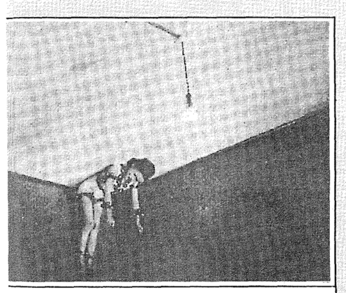
كما أن من بين سينمائيي الجيل الجديد الذين وجهوا بحوثهم ناحية التعبير عن النبضات: نفسية - جنسية - أحلام، وعن أفكار ومشاعر مستبدة عن حرمانات الخ.. والذين كانوا الأساس بدرجة تزيد أو تنقص في انطلاقة حركة «السينما السرية: أندر جراوند» التي سنتكلم لاحقا عنها، يحسن أن نذكر في المقام الأول: كينيث آنجر، كورتيس هارنجتون، جيمس براوتون ، ويلارد ماس، وجريجوري ماركو بولوس.

أخرج كينيث آنجر خلال سنته العاشرة ، بعد أن قام بأداء أدوار الأطفال في أفلام تجارية عديدة، تجربة أولى عنوانها: من الذي هز مركب أحلامي؟ Who was been rocking my Dream Boat (١٩٤١)، أعقبته أفلام: شجرة البريق الخادع، Tintel Tree (١٩٤٢)، وهو دراما نفسية موضوعها العلاقة الجنسية مع المحارم. العش (١٩٤٣)، ثم دراما نفسية أخرى : واقعة هروب (١٩٤٤)، ونخل يصيب بالاسهال، Drastic Demise (١٩٤٥)، يقدم صورة عن إفراط جنسي خلال أحد الاحتفالات في هوليوود يفيض متجاوزا كل الحواجز.

الفيلم الذي حقق له مكانة مرموقة هو: ألعاب نارية، المصور في ١٩٤٧، وهو أحد الأفلام الأولى في قيام موضوعها على الجنسية المثلية وفي عرض ذلك من دون تدابير حذر أخلاقية. والقصة هي عن مراهق يحلم بأن جماعة من بحارة سكارى ضربوه حتى الموت واغتصبوه، ويتحول قضيب أحدهم في الفيلم الى سهم ناري يتطاير الشرر منه..

وبعد سلسلة من الأفلام غير المكتملة ونصف التالفة بسبب المصادفة من بينها لحظة البقة (١٩٤٨) ، والحب الذي يلتف (١٩٤٩)، وقمر الأرانب، ومالدورور، والشاب والموت، (١٩٥٠ - ١٩٥٣)، علما بأن الأفلام الثلاثة الأخيرة قام بعملها في فرنسا، أخرج كينيث آنجر في ايطاليا : المياه ، أسهم نارية، والفيلم متتالية حركات ماء وضوء، ركبت على موسيقى «الفصول الأربعة» لـ: فيفالدي ، يتحول فيه وجه تمثال النافورة الى فرد حي بطريقة تستبد بالنفس وباروكية في آن معا (١٩٥٣).

عقب عودته الى لوس - انجيلوس ، صور في ١٩٥٤ فيلم : قص شريط الافتتاح لقبة اللذة ، وهو عرض ايضاحي تنكري طويل للطقوس الوثنية والاحتفالات الجنسية بالاستناد الى أليستر كرولي مرجعا في الأمر وجرى تركيب كل ذلك فيلميا على ايقاع يشيع الهلوسة متكرر بلا نهاية . كان أفضل لصالح الفيلم ولا شك لو أنه أقصر. وتم فعلا تقديم صيغة جديدة للفيلم على هذا الأساس ركبت في عام ١٩٥٦، ويبدو الفيلم فيها على نحو «أحلام يقظة استثارتها الهلوسات» وعرضت مشاهد طقوس العربدة ورؤى الهلوسة في هذه الصيغة على أنها مجرد عاقبة


من فيلم « دم شاعر » لجان كوكتو

لآثار المخدرات وتعاطي الـ: LSD.

عام ١٩٥٥ ، صور آنجر في صقلية : دير تيليما للرهبان، انطلاقا من رسوم جماعية جنسية كبيرة لـ: أليستر كرولي ، ثم في فرنسا: حكاية أو. Histoire d'o (١٩٦٠)، عن رواية سادية - جنسية بنفس العنوان. أما عمله الذي يجسد سماته المميزة بأفضل من كل أعماله الأخرى فما يزال حتى اللحظة الحاضرة فيلم : صعود سكوربيو Scorpio Risin المصور في بروكلين وسان - فرانسيسكو في (١٩٦٤) ويستحضر الفيلم صورة فترة العنف من خلال حفلة جنسية - مثلية أقامته مجموعة من سائقي الدراجات النارية، وتقاطع الحدث صور لـ : هتلر وجيمس دين ومارلون براندو، والمسيح، والفيلم ممارسة

حقيقية للسخرية السوداء انطلاقا من موضوع الدمار والموت.

بعد فيلمي فدائيو عربة الجمارك Kustom Kar Kommandos (١٩٦٤)، وخفايا حوض ماء آنجر Anger Aquarium Arcanum (١٩٦٥)، وكلاهما نوع من تكريس لأعمال آنجر السابقة، أخرج آنجر: صعود لوسيفير (١٩٦٦ - ١٩٦٨). ويمثل هذا الفيلم الأخير الصراع بين جيل الراشدين وبين الـ "teeny-boppers" من خلال شعور ديني ساذج وجنسية فياضة. إن السحر والوثنية والجنسية المثلية تختلط في أفلامه بعضها مع بعض على خلفية بريئة القلب من العنف ومن السادية تلطف من غلوائهما سخرية تهكمية متعمدة.

باشر كورتيس هارنغتون عمله أول ما بدأ بنسخة ٨ مم لـ: سقوط عائلة آشر. وأخرج بعد ذلك في (١٩٤٦) فيلم: جزء من بحث الذي له في الوقت ذاته عنوان آخر هو رمز الانحطاط. ثم تعاقبت الأفلام التالية: نزهة خلوية (١٩٤٨)، على الحافة (١٩٤٩)، منازل خطرة (١٩٥٢)، تكليف (١٩٥٣)، أفسنتين (١٩٥٥)، موجة الليل (١٩٦٦)، وهذا الأخير تعاون فيه مع دونيس هوبر. وجميع هذه الأفلام ذات طابع رمزي - تخييلي. ويبقى أكثرها إثارة للاهتمام فيلم جزء من بحث الذي يقدم صورة عن النرجسية. وهي قصة عن فتى يعاني العذاب من ممارسته العادة السرية ويفزع خجلا من حضور الفتيات. وحينما يعود الى بيته يشعر إزاء البيت وكأن هذا الأخير سجن. ويستسلم الفتى منقادا ليأسه. وبغتة ينتبه الى أن فتاة دخلت عليه غرفته. ويرد على دعوتها بحركة تحد ثم يذعن لأن يقبلها، ولكنه من فوره يصدها عنه، فهي ليست إلا هيكلا عظميا بضفيرتين شقراوين. ويهرب الى غرفة أخرى فيرى انعكاس صورته في المرآة، ويتبين له أنه عاشق لجسده. الشخصي.

سيدني بيترسون وجيمس براوتون أخرجا بالروح ذاتها فيلمهما، ترتيلة محفوظة (١٩٤٦)، الذي ينطوي على الدعوى بأنه يطرح نهجا جديدا لحل مسألة الميثولوجيا والاستعارة المرموزة في آن معا، على أساس حلول الحدس محل المراقبة واستبدال التحليل بالتركيب وانزال الرمز بدلا من الواقع. إلا أن الأمر لم يتجاوز كونه تشكيلة في إثارات بلا نسق تعتمد المفاجأة مما يتلهى السورياليون به. أفلام سيدني بيترسون التي تلت كانت أكثر أهمية: القفص (١٩٤٧)، القلب المتحجر (١٩٤٨)، السيد فرينهوفر والتنين (١٩٤٩)، وأحذية القيادة (١٩٤٩)، وهذا الفيلم الأخير، الذي يظهر أما تحاول انقاذ طفلها، الميت على الأرجح، يستخدم الاعوجاج والالتواء البصري وتشويه الصورة ليترجم مشاعر وضياع وهذيان المرأة العجوز المفجوعة في أمومتها.

أما جيمس براوتون من ناحيته فقد أخرج سلسلة من الأفلام الهجائية، هي: عيد الأم (١٩٥٠)، الذي يتصرف الكبار فيه تصرف الأطفال، مغامرة جيمي (١٩٥٠)، وهو نوع من سيرة ذاتية ساخرة، أربعة بعد الظهر (١٩٥١)، ويعرض مساعي أربعة أشخاص للعثور على الحب، توم المجذوب (١٩٥١) وهو سكيتش قصير على طريقة ماك سينيت، بستان اللذة (١٩٥٣)، وهو محاكاة ساخرة للأفلام التي تدور حول الجنس.

جريجوري ماركو بولوس استغل سيرة الآلهة اليونانية ليتخذ من الحب الذكوري موضوعا لجميع أفلامه. ذلك لم يمنع من أن فرادة البناء في تلك الأفلام تتمثل في إقامة تعارض وتجاور لا يتوقفان بين الماضي والحاضر، بين الخيالي والواقع، وفقا لما يبدو أن للوجودان. أفلامه التي كان لها تأثير أكيد على وجه كامل في وجوه السينما المعاصرة بأقل من كونها نوعا من استكشاف للنبضات الجنسية أو العاطفية.

وقد شكلت تجاربه الأولى: بسيكيه، وليديس، وشارميد (١٩٤٧ - ١٩٤٨) ثلاثية موضوعها: «الدم، و«اللذة، و«الموت» الأول صورة عن الحب السحاقي عند بسيكيه. والآخران يوردان أخبار بعض الصداقات الخاصة التي توحي بها حوارات افلاطون. أعقبت الثلاثية أفلام: الموتى (١٩٤٨)، عيد الميلاد في الولايات المتحدة (١٩٤٩) ـ الذي تغير عنوانه على التوالي الى: غراب الزرع، ثم: عيد الأب، ثم زهور من الأسفلت (١٩٥٠- ١٩٥١) ـ وجاء بعد ذلك فيلم: بروميثيوس (١٩٥٠).

سوين المصور في (١٩٥١) عن قصة قصيرة لـ: هوثورن هي: «فانشيف» يمثل العالم الذهني لفتى متصوف تقوده الرغبة التي تستبد به الى اليأس والى خلل في الادراك، بينما تتزايد سرعة الايقاع لينتهي الفيلم بلهاث تركيب فيلمي شديد القصر. مدينة الذهب (١٩٥٨) يطور موضوع التنبه الجنسي عند مراهقة صغيرة، ورجولة مضاعفة (١٩٦٢ - ١٩٦٣) يقدم خرافة ايبوليت. وتتداخل في الفيلم بلا انقطاع افكار البطل، وأمه ومعلمه المرشد خالطة بلا تمييز الذاكرة والحلم والواقع.

ويبدو أن فيلم ماركو بولوس الأكثر تميزا هو: الهوى الايلي الذي أدى الأدوار فيه آندي وارهول، وكلارا هوفر، وجاك سميث، و«طليعيون» أمريكيون آخرون (١٩٦٤ - ١٩٦٦). والفيلم وفقا لما ذهب إليه النقد السينمائي في نيويورك «يلخص ويعرض حصيلة أهواء الانسان في مجموعها وفق ثلاثة خطوط سرد يتشابك بعضها مع بعض في ردود فعل كل منها إزاء الآخر.

وبعد سلسلة من الصور الشخصية تمثل شخصيات معاصرة شهيرة مثل و. هـ أودن، وياسبر جونز، وروبيرت سكول وغيرهم (طبع مجموعها بعنوان: مجرة ١٩٦٦)، أخرج جريجوري ماركو بولوس ما بين ١٩٦٦ و١٩٧٢: هيراكليس،

ومعدن، وقدم اقتباسا عن سيرافيتا بعنوان : هو ذاته وهي ذاتها. ثم قدم عملا طموحا حول خرافة إله الحب المخصب إيروس بعنوان : ايروس الملك Eros Basilus، وبعده: حافة حادة ، Arête، و: مينز Menz، وراغز ستور، Ragzstûre ، وتجربة، «بنيوية»: غامليون، Gammelion. ويلارد ماس، بمساعدة زوجته ماري مينكن، أخرج في ١٩٤٣ بالاستعانة بخدع بصرية وفوتوغرافية عملا بعنوان : جغرافيا الجسد يظهر فيه الأجزاء المختلفة من جسم الانسان في سلسلة من اللقطات المجسمة كل واحدة منها أكثر إثارة للاشمئزاز من الأخرى. صور في الثلج Images in the Snow (١٩٤٨) ، هو دراما نفسية عن الاستلاب في الجنسية المثلية، في حين أن : آليات العمل الجنسي، Mechanics of Love (١٩٥٥)، ونرجس Narcissus، اللذين جرى تصويرهما بالتعاون مع بن مور، قدما بواسطة رموز فرويدية صورا إيضاحية عن مختلف أبواب المضاجعة والجنسية المثلية .

ويمكن أن نذكر أيضا لحملها الروح نفسها واشتراكها في البحوث ذاتها فيلم : منزل من ورق اللعب، House of Cards (١٩٤٧)، و: الأخبار كلها، All the News (١٩٤٨)، وكلاهما لـ: جوزيف فوغل ، وفيلم : صيف الجائحة(أو: الطاعون)، Plague Summer، لـ : تشيستر كيسلر ، و:فندق القمة، Hotel Apex لـ : ويلدوم كيز ، الطبل The Drum والرعب الأول، The First Fear لـ: ريتشارد س. برومر (١٩٥١ - ١٩٥٢). وكذلك أفلام روبير فيكروي: سدى الانحطاط ، Texture of decay (١٩٥٢) ، أوديب، Oedipus (١٩٥٣) ، موعد مع الظلام، Appointment with darkness. (١٩٥٣)، مهرجان ساخر Carnival (١٩٥٤)، معجزة للبيع بسعر بخس : Miracle for sale cheap (١٩٥٦)، ايلين في بلاد النافذة: Ellen in Window Land (١٩٥٧)، باحة اللعب: Play - Ground (١٩٥٨).

على الرغم مما في أفلامهم من توجه يستوحي بهذا القدر أو ذاك المثلية الجنسية، بدعوى رؤى الأحلام والفرويدية والسوريالية، فقد لعب أولئك السينمائيون دورا هاما في تطوير الفيلم التجريبي في الولايات المتحدة . ومع تأثرهم بأكثر أو أقل بالطليعة الفرنسية التي برزت في العشرينات التي حاولوا مع ذلك الهروب منها، إلا أن غرضهم الأساسي (على غزارة الرموز الأدبية عندهم) كان المساهمة في إغناء اللغة البصرية وتطويعها لمزيد من المرونة في التعبير عن الصراعات الذاتية وعن حركات الوجدان، والأفكار الجنسية المستولية باستبداد على المرء.

ويمكن الى جانب هذه التجارب التي رأت الضوء في الولايات المتحدة أن نحتفظ من بين الأفلام الأوروبية التي ظهرت في المرحلة ذاتها بالفيلم السويدي لـ: رون هاغبرغ : *بعد الغروب يحل الليل* (١٩٤٥ - ١٩٤٦) . وشأن الأمر في الأفلام المنوه عنها فيما تقدم ليس الموضوع هو ما يهم في الفيلم وانما الطريقة التي عولج بها. ويرتكز الفيلم على حكاية فكرة مستبدة بالنفس. طالب شاب يتابع الدراسة في فرع التحليل النفسي مستغرق في كتبه كانت جاءته رسالة من جدته أكدت لديه ريبه حول نفسه. فهو على اعتقاد بأنه مجنون وارتكب خلال هذيانه جريمة - التي لم تقع في الواقع الا في خياله المختل.

وتكمن أهمية الفيلم في مزجه الواقع بالخيال على نحو حميم لدرجة، بحيث جعلهما غير قابلين لتمييز أحدهما عن الآخر. وقام ذلك على مزج الواقع الذي يدور في الذهن مع الواقع المحسوس في العالم الخارجي ، بكلام آخر: تجسيد لا واقع هلوسي على أنه واقع مادي، واستدراج المشاهد دون أن يحس لأن ينزلق الى العماء العقلي الذي عند الشخصية ، وبالوسائل السينمائية، إيصال الايحاء الى المشاهد بالجنون الذي سقط بطل القصة إزاءه.

ويتأكد منذ الصور الأولى في الفيلم هذا القصد المتعمد في إحالة كل واقع محسوس ومدرك ذهنيا فيه الى واقع شبه سوريالي. ولكن توفيق رون هاغبرغ الأكبر كان في المجال السمعي، إذ توصل بمؤثرات بسيطة - مثل صفير الغاز الذي يتصاعد صوته باطراد في الأذن مع ابتعاد الشخصية عن الموقد - في تضمين للزمن الفيلمي في الزمن النفسي. هذا الفيلم كذلك لم يفتقر طبعا الى الرموز المصنوعة صنعا ولا الى المقاصد المستعادة من أفلام فرنسية انقضى عليها عشرون عاما. ولا يعتبر هذا الفيلم نجاحا لصاحبه. وربما كان عليه أن يعمد الى تقطيع أكثر صرامة كي يبلغ بنا أن نعاني الاختلاجات التي تستولي على البطل، دون ذلك الانتقال بشكل دائم من الموضوعي الى الذاتي في رتابة يرزح المشاهد أحيانا تحت ثقلها. ولكن التجربة ليست مجردة مما يثير الاهتمام فيها.

من المناسب أيضا أن نورد ذكر تجارب الدانماركي يورغن روس المبتكرة: الهرب La Fuite (١٩٤٢) ، و: رفض نهائي لقبلة، Refus définitif d'um baiser (١٩٤٧)، الآفاق الملتهمة، Les Horizons inangés ، حيث السخرية السوداء تنافس التهكم مثلما في خدعة هازلة سوريالية.

وأيا ما كان من أمر هذه الأفلام، سواء كانت يعوزها الكمال أو متفاوتة السوية، وأحيانا متلعثمة ، فإنها سجلت جميعها انعطافا في تطور السينما باجتذابها السرد الفيلمي تدريجيا باتجاه قصي هو أكثر فأكثر ذاتية.

---

* الفن في السينما ، متحف الفن، بسان فرانسيسكو.





حوار مع المفكر محمد أركــون

أجراه: هاشـــم صالح *

■ ***أصبحت الأصولية الشغل الشاغل للعالم العربي طيلة هذه السنوات الأخيرة، كيف تفهم هذه الظاهرة، وكيف تحلل أسبابها؟***

محمد أركون:

- لا يمكننا أن نفهم الأصولية داخل الاسلام الا اذا قارناها بالأصوليات داخل الأديان الأخرى. ولا يمكن تحليلها بشكل صحيح الا إذا طبقنا عليها المناهج التاريخية التي طبقت في الغرب على الأصولية المسيحية مثلا. لقد آن الأوان لأن يبدأ الفكر العربي والاسلامي بدراسة ما يحصل خارجه، وبخاصة في مجال الدراسات الحديثة المتركزة على الأديان بشكل عام. أقصد الدراسات المتعلقة بمعنى الظاهرة الدينية والوظائف التي تؤديها في المجتمع. أدعو المسلمين هنا لأن يهتموا أكثر فأكثر بما يعلمنا إياه التاريخ وبما تعلمنا إياه العلوم الاجتماعية عن الظاهرة الدينية، وبالتالي فلكي نفهم الظاهرة الأصولية فإننا مضطرون لأن نمر من خلال العلوم الاجتماعية، أقصد ينبغي أن نطبق العلوم الاجتماعية (أو العلوم الانسانية) على التراث الاسلامي مثلما طبق على التراث المسيحي في أوروبا منذ زمن طويل، بالطبع فإن المسلمين المحافظين والأصوليين يردون علينا قائلين بأن العلوم الاجتماعية (les sciences sociales) لا تنطبق على التراث الاسلامي، وانها نتاج الغرب وبالتالي فلا علاقة للمسلمين بها! .. هذا الموقف السلبي في العلوم الانسانية والاجتماعية ليس فقط حكرا على الأصوليين وانما هو موقف جمهرة المثقفين العرب والمسلمين حتى الآن.

بالطبع هناك استثناءات ولحسن الحظ أن هناك استثناءات. وهكذا يظل المسلمون منغلقين داخل الدائرة التراثية المغلقة على ذاتها. انهم لا يريدون توسيع المناقشة وفتح الأبواب على مصراعيها لكي يهب عليهم هواء جديد.

انهم لا يريدون تطبيق العلوم الاجتماعية على تراثنا من أجل تجديده وإعادة تأويل الاسلام بصفته ظاهرة دينية كبرى من جملة ظواهر أخرى انهم لا يفهمون ان منهجية المقارنة مع الآخرين هي مفيدة جدا لفهم الذات. فهناك أديان أخرى في العالم غير الاسلام. هناك المسيحية، واليهودية، والبوذية، والهندوسية الخ... فالاسلام كظاهرة دينية، لا يختلف بشكل مطلق عن بقية الظواهر الأخرى المتعلقة بالأديان التي عددناها. بالطبع فإن الموقف الذي نتخذه هنا هو موقف علمي. وهو يتعارض حرفيا مع الموقف الايماني العقائدي أو العاطفي الموروث أبا عن جد منذ مئات السنين. والمسلم التقليدي، أو الأصولي، لا يختلف موقفه في شيء عن موقف المسيحي التقليدي أو اليهودي التقليدي. فكل واحد منهم منغلق داخل تراثه ويعتبره وكأنه مطلق ولا يوجد أي شيء آخر غيره، أو قل إن غيره خاطيء وضال. أقصد بالموقف التسليمي العاطفي أولئك الذين يريدون التحدث عن الاسلام فقط من خلال ايمان تقليدي يرفض كل مسار تحليلي، عقلاني علمي، ومادام هذا الرفض سائدا فمن المستحيل أن نتقدم خطوة واحدة الى الامام وبالتالي فإن النقد التاريخي المحرر ينبغي أن يطبق على الأصوليين وغير الأصوليين: أي على الفكر التقليدي بشكل عام.

■ ***بعضهم يقول بأن الأصوليين يتبعون تيارا واحدا***

* كاتب من سوريا يعيش في فرنسا

مـن تيـارات الاسـلام ويهملون التيـار الآخـر العقـلاني والانساني: أي تيار المعتـزلة والفلاسفة . مـا رأيك في هذا الكلام؟

- أركون : بـالطبع . ولكن هـذا التيار الأصـولي (أوالسلفي) ابتدأ يترسخ وينتصر منـذ القرن الثالث عشر، وليـس من اختراع اليوم. الأصوليون الحاليون لهم جذور في الماضي، بـل وفي الماضي البعيـد كما ترى. انهم يشتغلـون ، أو قـل يترعرعـون ، داخل أرضية مؤاتيـة ومناسبة، أرضيـة تم التمهيد لها منـــذ زمـن طـويـل، مـن هنـا سر قـوتهم وانتشارهم السريع. فالمدارس الفقهية انتشرت في مختلف البلدان الاسلامية،وكل بلد حبـذ أحد المذاهب على ما عداه: ففي تركيـا حبذوا المذهب الحنفي وفي السعـودية الحنبلي وفي مصر الشـافعي وفي المغـرب الكبيرْ المالكي، وفي ايـران الجعفري الشيعـي الخ... وهـذا التخصص الضيـق يعتبر تراجعا عن التعددية العقائدية والفكرية التي كانت سائدة في العصر الكلاسيكي أو العصر الذهبي من عمر الحضارة العربية الاسلامية. كانت التعـددية ممكنة قبل الدخول في عصر التكـرار والتقليـد والاجترار (أي عصر الانحطـاط واقفـال بـاب الاجتهـاد). ولـذا فـلا يكفـي القـول بـأن الأصولية شذوذ عن الاسـلام أو لا علاقة لها بالاسلام .. فهـذا لا يحل المشكـل. المشكـل أعمـق مـن ذلـك وشمـل الأصـوليين وغير الاصـوليين. والأصوليـون أشخـاص يعرفون ليس كل نصوص الفكر الاسلامي بالطبع، وانما الاتجاه الذي انتصر عبر التـاريخ : أي المذاهب السنيـة من جهة والمذاهـب الشيعية مـن جهة أخـرى. ولكن المذهبين السني والشيعـي تعرضا لجمود خطير أو لتقلص فكري خطير بدءا مـن القرن الثـالث عشر . واستمـر ذلك حتـى القـرن العشرين: أي حتـى يـومنـا هذا. وهـذا الانغـلاق التـاريخي لم يـدرس حتـى الآن بشكل علمـي مـن قبـل المسلمين. ولو أنـه درس لفهموا أن الوضـع الراهـن الذي نعاني منـه يعود الى تلك القـرون المظلمة التي دخلنـا فيها ولم نخـرج منها حتـى الآن. هـذا يعنـي اننا ورثـة هـذه القرون الخاليـة من المضمون التعددي أو الغنـى الفكري والعقائدي ولسنا ورثة اسـلام العصر الكلاسيكي المجيد (الاسـلام الكلاسيكـي يشمل القـرون الهجـرية الستـة الأولى، أي حتى موت ابـن رشد). هذه حقيقة تـاريخية لا مجال للشـك فيها. وبـالتالي فينبغـي أن ننظر الى الأمـور نظرة تاريخية لكي نفهم لماذا نتخبط فيما نحن متخبطون فيه اليـوم. اذا لم نفعل ذلـك فاننـا لن نفهـم لماذا تزدهـر الأصولية وتنتشر في كل مكان. هـذه أشياء لا يمكن فهمها اذا ما نظـرنا الى الأمور ضمـن شريحة زمنية قصيرة: أي من خلال العشريـن سنة الماضية (لنقل منـذ اندلاع ثورة الخميني عـام ١٩٧٨). ينبغي أن نموضـع الأمـور ضمن منظـور المدة الطويلـة للتـاريخ كما يقـول المؤرخ الشهير فيرنان بروديل لكي نفهم سر هذه الظاهرة المنتشرة حاليا في شتى أنحاء العالم الاسلامي. لكي نفهم جذور الظاهرة الحالية ينبغي أن نعود ثمانية قرون الى الوراء. هكذا تجد أن علم التاريخ يضيء لنا الأمـور بشكل لم يسبق له مثيل من قبـل اذا ما عـرفنا كيـف نستخدم منهجيتـه أو كيف نطبقها على تـراثنا الاسـلامي العـريق وهـو يجدد الفكر النقدي داخل الاسلام وهو أحوج ما نكون إليه الآن. وهو بالاضـافة الى ذلك يفتـح الفكر الاسلامـي على منهجيات العلـوم الانسانيـة ومصطلحاتها ومكتسبـاتها المعرفيـة التي يستحيل علينا بعد اليـوم أن نتجاهلها. هكذا تجد أن تطبيق المنـاهـج الحديثـة على دراسة التراث الاســلامي في شيء ليس فقـط مستحبا، وإنما ملح وعـاجل لكـي نحرر الفكر الاسـلامي من عطالة الزمن ورتابة القرون.

■ ولكـن عنـدمـا ابتــدأوا يطبقـون المنهـج التـاريخي على المسيحيـة في القرن التـاسـع عشر حصـل رد فعل هـائج وعنيف من قبل الأصوليين المسيحيين. واتهموا المجددين بالتخريب والخروج على الايمان وتدمير التراث،، الخ...

أركـون : نعـم ، نعم. هـذا صحيـح. ولكـن مـاذا تريـدنـا أن نفعل؟ إمـا أن نتحرك ونحـرك الأمور، وإمـا أن نستسلم للمقاديـر. ينبغي أن نفعل شيئـا تجاه الحالة الـراهنة. لا نستطيـع أن نقـف مكتـوفي الأيـدي تجاه مـا يجري . ان تجربة المسيحية في القـرن التاسع عشر مع الحداثـة تدلنا على أننـا نقـف أمام سيكـولـوجيـا دينية مشتركـة لـدى الأصـــوليين المسلمين كما لـدى الأصـــوليين المسيحيين. وهـذا أكبر دليل على أن نفس المناهـج تنطبق على جميـع التراثات الدينية. واعتقد أن العلوم الانسانية والاجتماعية سـوف تعتنـي وتنـال مصداقيـة أكبر اذا مـا طبقـت على التراث الاسلامـي. وذلك لأنها حتـى الآن لم تطبق الا على التراث المسيحـــي الأوروبي. وهـذا لا يكفـــي لترسيـــخ مصداقيتها. ينبغي أن نطبقها على تـراث ديني آخر طويل عريض كالتراث الاسلامي لكـي نمتحن مدى مصداقيتها ومصداقية مناهجها ومصطلحاتها أكثر فأكثر. في الواقع ان هذا ما كان المستشرقون الكبار قـد ابتدأوا يفعلونه منذ القرن التاسع عشر. وقد أثارت أبحاثهم ردود فعل هائجة في أوســاط المحـافظين الاسلاميين، مثلما أثـارت أبحـاث زملائهم ردود فعـل الأوساط المسيحية المحافظـة عندما

طبقت ذات المناهج على التراث المسيحي. هكذا تجد أن المقارنة تضيء لنا الأمور حقا، ولا ينبغي أن نظل مسجونين أو منغلقين داخل جدران بيتنا أو تراثنا . وانما ينبغي أن ننفتح على التراثات الأخرى لكي نرى ماذا يحصل فيها. ماذا أقصد بالنفسية الدينية المشتركة لدى المسلمين كما لدى المسيحيين؟ أقصد أنه ما إن تتشكل العقلية الجماعية طيلة عدة قرون من خلال التعليم المدرساني (أوالسكولاستيكي = من سكولا، أي مدرسة باللاتينية)حتى يصبح من الصعب جدا تحرير العقول في هذه العقلية التقليدية المكرورة أبا عن جد. ما إن تنجبل هذه العقلية الجماعية كالاسمنت المسلح من خلال أداء الفرائض والشعائر اليومية والاعياد الدينية حتى يصبح من الصعب جدا تحرير الناس من العقلية الشعائرية. ولكن الفرق بين الجهة المسيحية الأوروبية / والجهة العربية الاسلامية هو أن الجهة الاسلامية لم تتعرض للدراسة العلمية حتى الآن، وكنا نتوقع أن يحصل ذلك بعد نيل الاستقلال. ولكن معظم الأنظمة السياسية راحت تحافظ على التعليم التقليدي للدين، أي التعليم الضيق والمبتسر. وراحت تفصل بين تعليم الدين من جهة / وبين تدريس العلوم الانسانية والفلسفية من جهة أخرى. بل ونلاحظ أن العلوم الانسانية لم تدخل في برامجنا التعليمية بشكل كاف حتى الآن، هذا اذا ما دخلت. كيف يمكن للأمور أن تتطور أو ان تتزحزح عن مواقعها التقليدية في مثل هذه الظروف؟ ولماذا تستغرب انتصار تيار الاسلام الأصولي الضيق والمتزمت على تيار الاسلام العقلاني والمنفتح والمتسامح؟ لا يحق لنا اطلاقا أن ندهش لما يحصل اليوم. ما يحصل تحت أعيننا اليوم في الجزائر أو مصر أو افغانستان أو باكستان..الخ شيء طبيعي جدا ومفهوم ولا ينبغي أن يثير أي استغراب، يوجد اذن تأخر مريع في التدريس الجامعي العربي - الاسلامي. وتعكس ذلك مقالات كل الصحف والمجالات والكتب. ويكفي أن نفتحها لكي نتأكد من ذلك. وتعكسه أيضا كل المناقشات التكرارية والاجترارية الجارية في العالم العربي حاليا. انها تكرر نفس الكلام وتقول: لا، لا. لا تخلطوا بين جميع المسلمين وبين الأصوليين. فالأصولية شيء والاسلام شيء آخر. ولكن هذا كلام امتثالي كسول لا يصمد أمام الامتحان. انه غير مقبول اذا ما نظرنا الى الأمور من الناحية التاريخية. وذلك لأنه يوجد في النسخة الأصولية للاسلام شيء من الفكر الاسلامي. وهذا الشيء هو الفكر الأصولي المعتمد على أصول الدين وأصول الفقه. وهذه الأصولية التي تشكل المرجعية الكبرى للمسلمين اليوم لم تتعرض حتى الآن لمراجعة نقدية جادة على ضوء علم التاريخ الحديث، وعلم الالسنيات الحديثة، وعلم الاجتماع وعلم النفس التاريخي وبقية العلوم الانسانية والاجتماعية، لاتزال أصول الفقه وأصول الدين تدرس حتى اليوم في كليات الشريعة والمعاهد التقليدية كما كانت تدرس في القرون الوسطى! فكيف تريد اذن أن ينهض جيل عربي أو اسلامي جديد جيل منفتح ومتحرر من عقلية القرون الغابرة؟ بل ان هذه الأصول كانت تدرس في العصور الوسطى الأولى بشكل أفضل مما هو عليه الحال اليوم. لماذا؟ لأنه كانت تحصل آنذاك مناظرات بين المذهب الشافعي والحنفي والمالكي ، بل وحتى بين المذهب السني والمذهب الشيعي. ظلت المناظرات تحصل بشكل سلمي بين الشيعة والسنة حتى القرن العاشر الميلادي، أي اثناء الفترة التعددية المبدعة من عمر الحضارة العربية - الاسلامية. ثم انقطعت بعدئذ وأصبح هذان المذهبان معزولين عن بعضهما البعض، بل ومتخاصمين كليا وكأنه يفصل بينهما سور الصين!.. أصبحا وكأنهما لا ينتميان الى نفس الدين، أو نفس القرآن ، أو نفس النبي... لقد اختفى الحوار السني - الشيعي عمليا من الساحة بعد القرن الحادي عشر الميلادي وانتصار السلجوقيين. السلجوقيون الاتراك هم الذين دشنوا العزلة التاريخية بين المذاهب الاسلامية وهم الذين اقفلوا باب الاجتهاد وقضوا على التعددية العقائدية في أرض الاسلام. ولذلك يؤرخ لعصر الانحطاط ببداية عهدهم.

■ هنا نصل الى الغزالي الذي كان المنظر الفكري الأكبر للسلجوقيين. ألقى حسن حنفي هنا في باريس محاضرة منذ فترة وقال فيها بما معناه؛ ان أصل العلة التي نعاني منها اليوم تعود الى عصر الغزالي. فهو الذي قضى على التعددية داخل الفكر الاسلامي منذ ذلك الوقت، وهو الذي حارب الفكر الفلسفي والعقلاني وذلك عندما فرض حديث الفرقة الناجية الذي يقول بأن هناك فرقة اسلامية وحيدة في الجنة وبقية الفرق في النار. وهكذا خلع المشروعية على الاتجاه الواحد والرأي الأوحد منع التعددية منعا باتا. ولا تزال على هذا الوضع حتى اليوم. ما رأيك؟

- أركون : ليس فقط الغزالي . الغزالي عامل من جملة عوامل أخرى. ولا ينبغي أن نفسر ظواهر التاريخ الكبرى عن طريق تأثير الأفراد فقط، وانما عن طريق الحركات الاجتماعية أو البنيات الاجتماعية العميقة. البنية

الاجتماعية الضخمة هي التي تحتضن الشخصية الفردية مهما تكن ألمعيتها، وليس العكس. ينبغي ألا نسقط في منهجية تاريخ الأفكار التقليدي (أو المثالي) الذي كان سائدا في الجامعة قبل ظهور العلوم الانسانية الحديثة. لماذا أركز في حديثي كثيرا على أهمية العلوم الانسانية أو الاجتماعية؟ لكي أثبت ان المجتمع هو الأول وليس الفرد، حتى لو كان هذا الفرد شخصية عبقرية في حجم الغزالي. هذا لا يعني بالطبع التقليل من أهمية الدور الذي تعلبه الشخصيات الكبرى في التاريخ. فالغزالي ساهم في انتصار الاسلام المدرساني السكولاستيكي المعادي للفلسفة ، ولكنه لم يخلق ذلك من العدم . الظاهرة سبقية وكانت موجودة قبله. وهو نظر لها بكل ذكاء هذا كل ما في الأمر. فظاهرة معاداة الاتجاه الفلسفي والعقلاني في الاسلام سابقة على الغزالي. انها تعود الى ابن بطة (انظر عقيدة ابن بطة) والى الاعتقاد القادري الذي قرأه الخليفة على رؤوس الأشهاد والى نصوص أخرى. ومن المعلوم أن الخليفة القادر أعلن حربا شعواء على فكر المعتزلة واستطاع أن يقضي عليه في نهاية المطاف.

■ انت تضع مشروعك الفكري كله تحت العنوان العريض التالي : نقد العقل الاسلامي . ماذا تقصد بذلك؟

- أركون : هذا المشروع ولد لأول مرة أثناء اشتغالي على أطروحتي لدكتوراة الدولة عن مسكويه (الانسانية العربية في القرن الرابع الهجري: مسكويه فيلسوفا ومؤرخا) . وابن خلدون سيشهد عن طيبة خاطر مسكوية، مما يدل على أهميته. لقد فتح لي هذا المفكر آفاقا واسعة لأني وجدت لديه حرية مدهشة في التفكير قياسا الى دوغمائية العقل الديني السائد. ووجدت أنه يستخدم العقل على طريقة فلاسفة اليونان. لقد هضم فعلا الفكر الاغريقي الذي كانت نصوصه قد ترجمت سابقا الى العربية قبل أن يولد مسكويه ويترعرع في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي. وتبنى هذا الفكر المسلم العقل النقدي الفلسفي بكل أبعاده. ثم التقيت بعدئذ بمفكرين آخرين من عصر مسكويه وفي طليعتهم أبوحيان التوحيدي. وهكذا كتبت أطروحة كاملة عن ذلك الجيل الثقافي، جيل مسكويه والتوحيدي، ومن المعلوم انهما ألفا عن طريق المراسلة، أو الأسئلة والأجوبة، كتابا مشتركا هو : كتاب «الهوامل والشوامل». ولا أجد له مثيلا في اللغات الأخرى. انه أحد كنوز التراث العربي ـ الاسلامي. نعم لقد حررتني قراءة مسكويه والتوحيدي من العقلية الدوغمائية الضيقة، هذه العقلية التي لا تزال مسيطرة علينا للأسف حتى اليوم.

■ كيف نسينا كل هذه الكنوز التراثية؟ كيف أهملناها؟

- أركون: ينبغي أن تعلم أن العرب يعانون من قطيعتين معرفيتين لا قطيعة واحدة: الأولى مع تراثهم الكلاسيكي المبدع، تراث المعتزلة والفلاسفة من الفارابي الى ابن سينا الى ابن رشد الى ابن خلدون الخ.. وقطيعة مع الحداثة الأوروبية التي ابتدأت تنهض منذ القرن السادس عشر. هكذا كانت حالتنا أثناء عصور الانحطاط الطويلة : نسينا تراثنا المبدع وانقطعنا عن حركة الحضارة التي كانت صاعدة في أوروبا. فلم نستفد من هذا ولا من تلك ونحن نعاني من الآثار السلبية لهاتين القطيعتين ونحاول أن نستدرك ما فات بصعوبة كبيرة.

■ ما الفرق بين مشروعك لنقد العقل الاسلامي ، ومشروع الجابري لنقد العقل العربي؟

- أركون : أعتقد أن الجابري يساهم في حركة الاستهلاك الايديولوجي للتراث . بمعنى آخر فانه يحاول أن يظهر مزايا الفترة الكلاسيكية (أو العصر الذهبي من عمر الحضارة العربية ـ الاسلامية) ويحاول أن يقنع عرب اليوم بأنه كان لهم يوما ما ماض مجيد، وأنهم يستطيعون أن يعتمدوا عليه لكي يواجهوا الحداثة الأوروبية. ولكن المشكلة هي أن الحل لا يكمن في الاستهلاك الايديولوجي للتراث، والافتخار بالآباء والأجداد. وانما يكمن في اعتبار هذا التراث كنقطة انطلاق للحاق بركب الحضارة والعصر. فالتراث العربي - الاسلامي في العصر الكلاسيكي يبقى سجين المناخ العقلي القروسطي على الرغم من أهميته وعظمته. انه ليس هو الحل وانما الوسيلة التي اذا ما عرفنا كيف نستخدمها ونطورها ونتجاوزها استطعنا أن نصل الى الحل. يضاف الى ذلك أن مفهوم العقل الاسلامي أكثر محسوسية من مفهوم العقل العربي. فالعقل الاسلامي موجود في النصوص والعقول، وبامكاننا أن نقبض عليه بشكل واضح وملموس. ونحن نصطدم به كل يوم وبالتالي فإن دراسته دراسة نقدية تاريخية ـ لا تجريدية ولا تأملية - أمر ممكن . بل إن نقد العقل الاسلامي بهذا المعنى يشكل الخطوة الأولى التي لابد منها لكي يدخل المسلمون الحداثة، لكي يسيطروا على الحداثة. والواقع أن الجابري تحاشى استخدام مفهوم «نقد العقل الاسلامي» واستبدل به «نقد العقل العربي» لكي يريح نفسه ويتجنب المشاكل والمسؤوليات. هذه حيلة واضحة لا

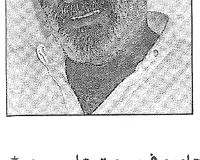
تخفى على أحد. المشكلة المطروحة علينا اليوم وغدا هي مشكلة نقد العقل الاسلامي لأن العقل العربي نفسه هو عقل ديني، أو قل لم يتجاوز بعد المرحلة الدينية من الوجود. فكيف يمكنك أن تنقد العقل العربي دون أن تنقد العقل الديني؟!... هذا مستحيل. وبالتالي فإن العقل اللاهوتي القروسطي المسيطر علينا منذ مئات السنين يشكل المهمة الكبرى للثقافة العربية بمجملها. وبدون القيام بهذا العمل فلا تحرير ولا خلاص. والدليل على ذلك ما يحصل الآن. هذا لا يعني بالطبع أن الجابري لم يفعل شيئا. فمحاولته مفيدة بدون شك، وهي من أهم المحاولات الموجودة في الساحة العربية. ولكنها لا تكفي ولا تشفي الغليل. ينبغي تجاوزها الى ما هو أعمق منها وأبعد. باختصار ينبغي الدخول في صلب المشاكل الحقيقية وعدم تحاشيها بحجة مراعاة الشعب أو الجماهير أو «العامة».. الخ. ينبغي أن يصل النقد الى جذور الأشياء لا أن يكتفي بدغدغتها أو ملامستها مسا خفيفا.

■ لماذا شهد الغرب عصر النهضة أو القطيعة مع العصور الوسطى ولم نشهدها نحن؟

- أركون : نحن شهدنا محاولتين للنهضة ولكنهما أجهضتا. الأولى حصلت في العصر الكلاسيكي كما قلنا، والثانية حصلت في القرن التاسع عشر. ولو أتيح للنهضة الأولى بأن تستمر لكنا استلمنا زمام الحركة التاريخية ولكنا صدرنا التنوير الفكري الى أوروبا، أو على الأقل كنا سبقناها الى هذا التنوير. والواقع اننا كنا السابقين في مجال العلوم والآداب والفلسفة طيلة القرنين التاسع والعاشر الميلاديين / أي الثالث والرابع للهجرة. وقد أخذت عنا أوروبا الكثير بدءا من القرن الثاني عشر ولكن هذه النهضة الفكرية الرائعة لم تعش طويلا للأسف. ولم تحظ بدعم طبقة اجتماعية منفتحة كطبقة البورجوازية في أوروبا. ومعلوم انه لولا تشكل هذه الطبقة وانفتاحها على الأفكار الحديثة ودعمها لفلاسفة التنوير في القرن الثامن عشر لما نجحت أوروبا في صنع الحضارة التي نشهدها أمام أعيننا اليوم. فالطبقة البورجوازية هي التي كسرت الحواجز والحدود الاقطاعية داخل المجتمع، وهي التي أزاحت طبقة النبلاء القديمة عن مواقعها، وهي التي ساهمت في تشكيل الحداثة، ولكن طبقة البورجوازية التجارية التي ازدهرت عندنا أيام المأمون وخلفائه والتي دعمت الفكر التنويري للمعتزلة والفلاسفة سرعان ما ذبلت وماتت بسبب تحول الخطوط التجارية عن العالم العربي - الاسلامي واما نهضتنا في القرن التاسع عشر والتي استمرت حتى مشارف الخمسينات من هذا القرن فقد اجهضت أيضا لعدة عوامل داخلية وخارجية. ولا نزال ننتظر حصول النهضة من جديد. فحتى لو فشلنا في النهوض الف مرة، ينبغي أن نحاول مرة أخرى، أي المرة الواحدة بعد الألف.. كل ما نفعله الآن هو التمهيد لعصر نهضة عربي واسلامي مقبل. ولكن ذلك لن يتم الا عن طريق فكر جديد.

■ هل يوجد مثقفون نقديون يطبقون المناهج الحديثة على دراسة التراث الاسلامي؟

- أركون : شعوري انه لا يوجد حتى الآن أي مثقف مسلم يتجرأ على الحفر عن جذور المشكل. لا ريب في أن هناك محاولات ولكنها لا تذهب بعيدا. ينبغي أن نعلم أن الفكر العربي ـ الاسلامي قد توقف عن العطاء منذ ابن رشد (١١٩٨م) وابن خلدون (١٤٠٦م). وبالتالي فقد تراكمت قارة من اللامفكر فيه والمستحيل التفكير فيه في الساحة الاسلامية على مدار كل هذه المدة الطويلة. هذا يعني أن هناك فجوة تاريخية ضخمة وينبغي سدها أو ردمها. بالطبع ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار ما حصل في عصر النهضة في القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين. فالنهضويون من أمثال طه حسين وغيره يعتبرون امتدادا لابن رشد وابن خلدون. ولكن هذا التيار العقلاني ـ النقدي لم يستمر في العقود الأخيرة لأسباب عديدة داخلية وخارجية. ويمكن القول بأن الدراسة التاريخية النقدية للتراث الاسلامي كانت تؤجل باستمرار طيلة هذه العقود. وقد تم التأجيل باسم ضرورات النضال ضد الاستعمار. وكان ذلك أمرا مفهوما في وقته ومشروعا. فتحرير الإرادة الوطنية يشكل أولوية الأولويات. والتراث هو الذي يقدم العاصم المنيع للشخصية الجماعية والوطنية وبالتالي فلا يمكن نقده في زحمة الصراع ضد المستعمر أو في حالة وجود خطر خارجي. ولكن الأمور تغيرت الآن. وبعد أن تفرغنا لأنفسنا أصبحت هذه الدراسة النقدية ملحة أكثر فأكثر، وذلك من أجل التحرر من الصيغة الدوغمائية المتحجرة للتراث. فبعد التحرير الخارجي جاء وقت التحرير الداخلي. وما انتشار الحركات الأصولية الحالية بمثل هذه القوة الا أكبر دليل على ضرورة الانخراط في هذه الدراسة النقدية العميقة للتراث.



المفكر اللبناني موسى وهبه في حـــوار مع «نزوى»

- ليس هناك اختصاص اسمه الثقافة.
- عندما أفكر بالعربية يجب أن تكون مراجع تفكيري بالعربية.
- مازلنا في نقدنا الأدبي والسياسي والاجتماعي نستعمل لغة قديمة لاوضاع جديدة.
- الكتاب الذي تأسفت على عدم ترجمته هو كتاب «سيمياء الروح» ل. هيجل.
- لا توجد علاقة حميمة بين الفلسفة والاعلام.
- يجب أن نخلق حشرية ما لدى القاريء تجاه الكتاب.

حاوره في بيروت علي سرور*

اللقاء مع د. موسى وهبة شيق لأنه صعب، وصعوبته في أن هذا المفكر اللبناني بمثابة لغط بين زملائه المفكرين، ولغطه يكمن في الافكار التي يطرحها والمحتاجة الى يقظة وحذر دائمين لدى محاوره دون أن ننسى طول الصبر والبال. فلا يمكن أن نسهو عن كلمة يصرح بها، فالكلام مترابط ويشكل وحدة قائمة بذاتها. لذا كان الانتباه الشديد هو سلاحنا أثناء حوارنا الذي امتد لأكثر من ثلاث ساعات تسجيلا بالصوت فصحيح أننا شعرنا بالتعب لكننا أيضا شعرنا بفرح النقاش ومتعته.

■ نبدأ من اشرافك على ملحق «نهار الكتب» لماذا هذا الملحق في حين أن معظم الجرائد والمجلات تخصص حيزا للكتب عرضا ونقدا وخلافهما؟

– فكرة أن يكون للكتاب مجلة خاصة به، هي فكرة تختلف أن يكون للكتاب صفحة في يومية أو أسبوعية أو شهرية، اذن الاهتمام بنوع خاص بالكتاب له مغزى مختلف. وهو أن يكون لدى القاريء (وثيقة) وأشدد على كلمة وثيقة، المفترض أن تتمتع بصفتين ، بالمتابعة الدائمة لما يصدر من جديد، وبالدقة العلمية. بهذا المعنى لا يمكن المقارنة بين المراجعة اليومية للكتاب في صحيفة يومية أو أسبوعية وبين تخصيص مطبوعة شهرية خاصة بالكتاب . هذه المطبوعة الشهرية مطلوب منها ليس فقط استعمال الكتاب كمادة ثقافية بالمعنى العريض: يعني لنهار الكتب مهمة تأسيسية في الثقافة ومهمة الدفاع عن الكتاب. الدفاع عن الكتاب بطرق مختلفة، أي ايجاد القاريء العربي المتابع للكتاب وكما تعلم نحن العرب نشكو من قلة القراء ونشكو من انتشار الأمية. اذن يجب أن نخلق لدى القاريء حشرية ما تجاه الكتاب وأن نكون رقيبا معنويا على جودة الكتاب، يجب على من ينشر كتابا أن ينشره ضمن شروط معينة. ونحن هنا من أجل أن نصنف الكتب، الكتب السيئة من الكتب الجيدة.

■ في هذا السياق ما هي المعايير والمقاييس التي تعتمدونها للحكم على الكتب السيئة من الكتب الجيدة؟

– هذا صحيح، لقد استعملت نعوتا قيمية. والحقيقة قصدت بالسيىء والجيد نعوتا وصفية فقط. عندما أقول كتابا سيئا هو الذي لا تتوافر فيه شروط الطباعة الجيدة، واللغة السليمة والاخراج المريح، والكتاب الجيد هو الكتاب غير المسروق مثلا، أو الذي يحترم القاريء. ويبقى اننا لا نستطيع أن نحدد المعايير النهائية للقول ان هذا الكتاب جيد أو سيىء. لكن ما يمكن قوله بخصوص الكتاب الجيد والسيىء يتلخص بأن هذا الكتاب مفيد وممتع ومسل أو لا يحمل هذه المواصفات. اضرب مثلا على ذلك. كتاب «عودة الروح» لتوفيق الحكيم فهذا الكتاب جيد. أو (تاريخ الفلسفة الغربية) فهذا كتاب جيد أيضا. وكذلك الكتب التي كانت تنشرها سابقا المعارف المصرية. فهي كتب جيدة بمعنى أنها متقنة الاخراج، عالية المستوى، خالية من الأخطاء اللغوية.

★ كاتب من لبنان.

وأي كتب لا تتوافر فيها هذه الصفات فهي كتب سيئة هذا ما قصدت قوله بشأن الكتب السيئة والجيدة؟

■ كيف ترى الواقع الثقافي المحلي والعربي، وهل لا يزال المثقفون يلعبون الدور التنويري الذي كان يعود لهم سابقا في ظل الثورة الدائمة للعلوم والتكنولوجيا؟

– استطرادا لفكرة نهار الكتب فهي كانت فكرة ناتجة عن أزمة الثقافة المحلية وأزمة الثقافة عموما. أعتقد ومنذ بداية الثمانينات دخلنا في عصر (موت المثقف) الذي كان سائدا من قبل أي المثقف العضوي الذي شغل الناس والعامة حوالي نصف قرن والذي مثله بشكل نموذج (جان بول سارتر).

المثقف بهذا المعنى هو صاحب الفكر أو رجل العلم، أو رجل الاختصاص الذي يهتم بالشأن العام خارج ميدان اختصاصه. ليس هناك اختصاص اسمه الثقافة. الثقافة ليست اختصاصا. الثقافة بالمعنى السائد هو تدخل ذوي الاختصاص بالشأن العام. أي تدخلهم فيما لا يعنيهم من خارج اختصاصهم. بهذا المعنى ان المثقف كان مناضلا وملتزما بقضايا انسانية تتجاوز الاطر الاجتماعية أو القومية والمحلية، وبهذا المعنى كان سارتر يقف مع الجزائر أو يقف ضد الجنرالات ومع قضية فلسطين. هذا النوع من المثقفين دخل في أزمة ومعه دخلت الثقافة في أزمة، بما هي الثقافة من أفكار عائمة، تعني تمسك المتعلمين والأدباء والأطباء والمهندسين بمثل، لا تتمثل في شيء معين بقدر ما تتمثل بالمساواة والحضارة وبمثل السلم بدل الحرب، وبمستقبل الانسان والدفاع عن الضعيف. هذه المثل تمثل مثلا ثقافية. وكان المثقفون جنودها. لذلك نجدهم غالبا متحيزين الى هذا النظام أو ذاك وان فكرة وجود المثقفين تتمثل بفكرة وجود نظام أفضل. عندما أقول أن الثقافة والمثقفين دخلوا في أزمة انما أقول هذا لأن فكرة المجتمع الأفضل دخلت في أزمة. أقول أنه ظهرت في الوعي العام قضايا جديدة لم تكن واضحة وضوحا كاملا وهي بحاجة الى موقف أفضل بل الى نظام أفضل ولنعط مثلا :

ما الفرق أن يكون هناك مساواة بين الرجل والمرأة بالمطلق مثلا؟ هل يجب أن يمنع العنف أيضا؟ هل من المستحب أن يظل الرجل هو الحاكم؟ هذه المثل بدت غير كلية، بدت خصوصية والمجتمعات التي كانت تنادي بها فرطت......

■ لنا سؤال خاص بأزمة الايديولوجيات التي فرطت وبدائلها؟

– هذا جيد، لنتابع ما كنا نقوله. دخلنا في عصر سيطرت فيه التكنولوجيا. يعني لم يعد المثقف إعلاميا مفيدا أو محرضا مفيدا، لأن الوسائل الحديثة، من سمعية وبصرية، أخذت شيئا من هذا الدور الاعلامي التحريضي، أي الدور المعرفي الذي كان يؤديه المثقف. وقلت الحاجة بفضل هذه الوسائل الاعلامية الى المثقف وحتى الحاجة الى النظام الذي كان يضخ المعلومات والمعرفة. ان الحلم الذي كان يمثله المثقف لم تعد السلطة بحاجة اليه.

■ اقاطعك لأقول أن حلم المثقف بالوقوف ضد الاستغلال مازال قائما بوجود الاستغلال نفسه وأن حلم المثقف بالوقوف ضد الحرب مع السلم مازال موجودا، وأيضا النضال ضد التمييز العنصري والنضال من أجل احقاق العدالة والمساواة وغيرها من القيم. كل هذا لايزال يبرر وجود المثقف وتاليا دوره.

– الدور مازال مطلوبا. ولكن هل تجد مثقفا يدافع كما كان يدافع في السابق عن هذه القيم وآخر المثقفين الكبار الذين دافعوا عن هذه القيم ربما هو سارتر وأيضا راسل ، عندما عقدوا المحكمة الدولية لمحاكمة نيكسون. وادانوا نيكسون بوصفه مجرم حرب. هذا كان واحدا من الردود الثقافية على جرائم الحرب. لقد مات سارتر وراسل وبقي العالم دون ضمير ثقافي دون (ضمير مثقف).

وبرأيي أن آخر مثقف كان جورباتشوف الذي أعلن أن الدولة السوفييتية هي دولة بوليسية يجب ازالتها وطرح هموم كونية وجورباتشوف نفسه عزله العسكر أولا ثم عزله الشارع الليبرالي ثانيا.

لقد شهدت الثمانينات نهاية المثقف ولكنها ربما لم تشهد نهاية القيم والمثل. ولكن هل تعيش المثل بدون ممثلين لها.

■ هذا هو السؤال المطروح والملح الآن؟

– أنا لا أعتقد ذلك. لا أعتقد أن المثل تعيش دون ممثلين. نأخذ مثلا. اذا كان هناك مثقف، فيجب أن يكون موقفه واحدا من الحرب في لبنان، وفي البوسنة، وفي قبرص، وفي افغانستان اليوم لا تجد مثقفا واحدا وقف عمليا الموقف نفسه حول هذه القضايا. لا يمكنك أن تكون ضد الظلم أو القتل هنا وتسكت عنهما هناك. أي كيف تكون ضد الظلم والقتل وتصمت عن فتوى قتل الكاتب سلمان رشدي. كيف يمكنك أن تكون مع حرية القول والرأي ولا تفعل شيئا عندما يهجّر حامد نصر أبوزيد عن وطنه؟

المسألة تبدو أعقد الآن، ماذا تفعل ازاء ما يحصل في الجزائر؟

أقول إننا لم نعد بمستوى الشموليات والعموميات. هذه

العموميات أصبحت خصوصيات. يعني من جهة أنت كمثقف يجب أن تكون مثلك ديمقراطية، ان تحترم حق الشعوب في تقرير مصيرها، ان تحترم الاختلاف بما يعني الاختلاف بالمعتقدات. هنا وأمام شروط الارتداد وفتاواه ماذا على المثقف أن يفعل على ضوء احترامه لمعتقدات الشعوب؟ بمعنى كيف يحترم المعتقدات الدينية وهناك فتوى ضد هذا المرتد أو ذاك اللذين ينتميان الى المثقف كمدافع عن المعتقدات، أي كيف يكون المثقف ضد المثقف بناء على هذه المعتقدات واضدادها؟

أما أن تكون مع المثل المطلقة، وعندئذ تكون ضد الاختلاف وتمايز الجماعات عن بعضها البعض، واما أن تكون مع الخصوصيات لهذه الجماعة أو تلك وعندئذ تكون ضد المبادىء التي تلتزم بها كمثقف.

إذن ان الثقافة عالقة هنا. أي ايجاد حل ما لهذا الاشكال الكبير بين العام والخاص بين العموميات الانسانية وبين خصوصية الجماعات البشرية التي تريد أن تحافظ على نفسها. المشكلة الكبيرة الآن هي الى أي حد يحق للعقل أن يتدخل في الذاكرة ؟ العقل بما هو نقد، والذاكرة بما هي تاريخ وتراث وشخصية. الى أي حد يحق للدولة أن تتدخل في شؤونك الخاصة؟ مثلا، ففي الغرب لا يحق لك أن تضرب ابنك. في ثقافتنا الشرقية قد تعذر هذا الموقف. وفي الثقافة الحديثة يمكن للمرأة أن تشتكي فما هو الحكم في ثقافتنا الشرقية بالنسبة للمرأة التي تشتكي من زوجها مثلا؟ فمن واجب الرجل في الثقافة الاسلامية أن يؤدب امرأته.

المشكلة الآن في الثقافة. ان الوعي البشري تفتح على تعقيدات هائلة أكثر بكثير مما كنا نظن. بدا الواقع الآن أكثر تعقيدا وان الثقافةالماضية لم تعد قادرة على ردم الهوة بين خصوصية الجماعات والافراد وبين ما يتطلبه الواقع المجتمعي.

■ لماذا برأيك انتقل عدد من المثقفين والمنظرين اليساريين الى مواقع نقيضة لما كانوا ينظرون له، وبالأخص انتقالهم الى (التنظير السلطوي) مثقفو الأنظمة — وهذه الظاهرة لا تقتصر على دولة عربية واحدة ، فهي ظاهرة في معظم الدول العربية وتحديدا الدول التي كان اليسار حاضرا بقوة فيها؟

– المسألة يا صديقي متصلة بالأزمة التي كنا نتحدث عنها والتي يمكن أن نختصرها الآن من خلال هذا الحوار بأزمة العام. أزمة العام هي الأزمة، اذن، الأزمة دخلت في الثقافة نفسها، وهذه الأزمة لم تنته فجأة، إنما تجمعت *وتراكمت في السبعينات حتى انفجرت في الثمانينات، انفجر* شيء اسمه العام.

استفاق المثقف على نفسه ورأى أن عامه خاص جدا. مثلا إن المثقف الحزبي - الأممي - كان يدافع عن الظلم وكان يسكت عن القمع داخل حزبه. كان يرى القشة في عين أخيه ولا يرى البعير في عين.... إذن العام دخل في أزمة وعندما يدخل العام في أزمة تنهار اليوتوبيا، وعندما تنهار اليوتوبيا ينهار حاملها أيضا. هذا التراجع لليساريين بين أن جسم بعض اليساريين غير صلب من أن يضرب في مكان حتى يتداعى، أو يتشظى. هذا هو السبب. ان اليساريين الذين ذهبوا الى السلطة نوعان، إنما كانوا عملاء سلطة عندما كانوا يساريين والسلطة بحاجة الى عملاء يدعمونها من الداخل، وكانوا أعمدة سلطان ما، أعمدة الأمين العام مثلا، وكان هناك فريق من اليساريين الفرنسيين يقولون (الفكر ماوتسي تونغ) ولا يقول فكر ماوتسي تونغ، لا يحذفون «ال» التعريف، وهي أداة المضاف والمضاف إليه ويعتبرونها بدلا. ماوتسي تونغ هي البدل عن الفكر. أقصد أن نوعا من المثقفين أقرب الى أعمدة ترتكز عليهم السلطة. هؤلاء لم يفعلوا شيئا سوى أن يكونوا عمودا لهذه السلطة في الداخل أو الخارج. ولكن هناك فريقا آخر من اليساريين اسميه (فريق اليوتوبيا) الذي انهار حلمه ولم يندفع الى صفوف المعارضة أو الى صفوف السلطات.

■ في سياق الأزمة هل تعتقد أن الماركسية انتهت وهل تشكل الرأسمالية حلا مرة أخرى، أم أن العودة الى الأديان هي الحل وربما المؤقت للتعويض عن النقص النظري والايديولوجي في الغرب كما في الشرق.

– الماركسية والرأسمالية والأديان جميعها، لا تنتهي كما يقول الخبيث لأنها لم تبدأ. بمعنى أن ما كان قائما من الماركسية ليس كيانا، هو وهم قائم في أشباح وكما يسميه أحدهم هو أشباح ماركس ويقول دريدا، الشبح لا يموت البتة، الماركسية كفكرة وكيوتوبيا ممكنة لم تنته الا ماركسيا. من وجهة نظر مذهبية ماركسية، انتهت الماركسية فلا يمكن لماركس أن يقول أن الماركسية لم تنته . لماذا ؟ لأن ماركس كما عرفناه يقول انه ليس هناك جوهر الا من خلال الحكم على ظواهره (أي خارج مظهره) اذن، الماركسية في مظاهرها فشلت. ولا يختفي خلف هذه المظاهر شيء ما حتى يتجدد. إذن الماركسية فشلت ماركسيا بمعنى أن الأنظمة التي قامت على أساسها انهارت. لكنها لم تفشل مثاليا. أما من الناحية المادية التي تتحدث عنها فانها قد فشلت. لكنها كيوتوبيا قد تتجدد وهذا ينطبق على كل يوتوبيا. أقول ان اليوتوبيا بما فيها اليوتوبيا الدينية، لا تنتهي. وهذا لا يعني *انه جاء دور الرأسمالية أو الليبرالية فهذا لا علاقة له بما* تقدم. وأعتقد أن *الرأسمالية انتهت* من زمان. ورأسمالية

اليوم ليست هي الرأسمالية التي نعرفها. فالعصر بحاجة الى قراءة.

ما هو قائم حاليا هو شيء مختلف عما سمي بالرأسمالية وعما سمي بالاشتراكية، ولا أعرف ماذا يجب أن نسميه، هل سيحل محل الماركسية؟ هل هناك عودة الى الأديان؟ أعتقد أن الأديان لم تغادر قط. أي أن الناس في اجتماعاتهم يعبرون عن تضامنهم الاجتماعي بواسطة الأديان التي اكتسبوها بالتربية والوعي الديني لم يغادر أصلا ، اما الوعي الديني كاستخدام سياسي أعتقد أن هذه النقطة بدأت بالتراجع والانحسار (الاصوليات) وقد لعب دوره (الاستخدام الأصولي) وهو ليس دوره انما دور الماركسية التي هرمت وهو تلقي هذا الدور، وهو مجرد تلق، وأعتقد أن البشرية نضجت (وأقصد بالبشرية العلاقات الاجتماعية العامة على مستوى الكوكب) البشرية لم تعد راغبة بالاستجابة مع الأصوليات الدينية الاسلامية والمسيحية واليهودية. فلم يعد الزمن زمنها الا كمحاولات دفاعية ليس أكثر.

■ هل نستطيع أن نقول أننا نعيش أزمة فراغ ايديولوجي وروحي؟

- هذا سؤال كلاسيكي، وجرى الكلام بشأنه كثيرا ولا أعرف ماذا يصح القول فيه ولا أعتقد أن المرحلة التي نعيشها جديدة الجدة كلها. لقد مرت في التاريخ فترات كالفترة التي نعيشها، نحن نخرج من مرحلة ، لندخل في مرحلة، لا نعرف بعد ما هي خصائصها، لم تتضح بعد معالمها. لا نستبين النهار الجديد قبل أن تشرق الشمس وأعتقد أن هناك فئة من الناس تعيش مرحلة من الضياع لكن الكلام عن بؤس ايديولوجي هو كلام محصور جدا بفئة من المثقفين وهي فئة قليلة جدا في الأساس ولا أعتقد أن مثل هذا الضياع موجود عند فئة المهندسين والأطباء والتجار. يمكن أن هناك مشكلة عند المزارعين لكنها ليست مشكلة العصر إنما مشكلة مزاحمة.

هناك فئة من المثقفين دخلت في أزمة، وهي مشكلة قديمة وقد تحدثنا عنها، فلا يصح الكلام عن أزمة جديدة بلغة قديمة. وبدوري لا أملك أدوات تحليل للأزمة في الوقت الراهن وأعتقد أن المرحلة بحاجة الى فترة تأمل.

■ نقلت العديد من المؤلفات الأجنبية الى العربية. هل مازالت الترجمة تؤدي دورها الحضاري، وهل هناك من كتب تأسفت على ترجمتها وأيضا هل هناك من كتب تأسفت لأنك لم تترجمها؟

- الترجمة الترجمة الترجمة. انت الآن تعيدني الى هموم عشتها، والآن أعيش هموما غير الهموم الثقافية بالمعنى الحصري الذي قصدته. إنها هموم نهضوية. بحكم اختصاصي كأستاذ للفلسفة كنت أشعر دائما أن هناك إشكالا كبيرا بتعلم الفلسفة بالعربية وفي تعليمها. أنا مقتنع وكافحت من أجل الاصلاح الذي حصل في الجامعة اللبنانية وهو تدريس المواد الانسانية بما فيها الفلسفة بالعربية، وأعتقد أن التدريس باللغة العربية هو حق من حقوق المواطن الذي ينطق بالعربية. لكن هذا التعلم يحتاج الى مصادر بالعربية أيضا، وأن مصادر التفكير المعاصر وبخاصة الفلسفة ليست قائمة بالعربية وهذا لا يصح على التعليم، بل على مجرد التفكير. أنا كي أفكر بشكل مجد يجب أن أفكر بالعربية، وعندما أفكر بالعربية يجب أن تكون مراجع تفكيري أيضا بالعربية وإلا سأقوم بعمل مضاعف أي أترجم الى العربية ثم أفكر بالعربية، لذلك أعتقدت ومازلت أعتقد أن المهمة النهضوية الأولى هي نقل التراث الانساني الى العربية وأساسا الفلسفة بمعناها العريق، أي كل النظريات الأساسية، أمهات الكتب، في هذا المجال نقلت بعض الكتب منها كتاب «نقد العقل المحض» والذي استغرق نقله سنوات عدة. ومسألة الترجمة عندي مسألة استراتيجية فأنا مستعد أن أترك أي عمل من أجل الاسهام في احضار التراث الانساني بلغة عربية موحدة المصطلحات لأن هناك ترجمات عديدة ، ولكنها ترجمات عشوائية فيجب أن تنظم هذه المهمة الكبرى، وكنت أظن أن هذه المهمة تقع على منظمة «الالسكوا» وكنت كتبت الى هذه المنظمة منذ أكثر من عشر سنوات مقترحا عليهم أشياء كثيرة، ولكن للاسف ، يبدو أن منظماتنا التربوية هي منظمات دبلوماسية فقط. أبدوا اهتماما ولكن لم ألق دعما. لن أجد «مأمونا» عربيا واحدا في دنيا العرب. المسألة الآن بحاجة الى جهد مركز وموحد اذا كان للعرب هم لدخول العصر وهذا مطلب عام، ومن دون المرور في هذا الصراط، أي صراط نقل العلوم الانسانية الى العربية لن يدخل العرب العصر.

■ لم تجب على شق آخر من السؤال ألا وهو الأسف على ترجمة كتاب أو عدم ترجمته؟

- هذا صحيح، سأجيبك على الفور. أنا متأسف لانني ترجمت القليل مما يجب أن يترجم. ان الكتاب الذي تأسفت على عدم ترجمته هو كتاب «سيمياء الروح» لـ. هيجل. وهذا الكتاب عملت كثيرا في ترجمته ولكن لم أستطع نشره لاسباب منها، انني لا أستطيع وحدي أن أقوم بعمل يقع أساسا على المنظمات العربية والهيئات العربية المعنية بهذا الشأن. والكتاب الذي أحب أن أترجمه الآن هو كتاب «الكون والزمان» لـ«هايدجر» بالاضافة الى كتب أخرى وللأسف إن العرب منشغلون بهموم أخرى.

■ هل تعتقد أن لدى العرب قدرات وكفاءات في مجال الترجمة؟

– أعتقد أن لدى العرب قدرات هائلة للمستقبل، من امكانات مادية ورغبة قوية للدخول في العصر، وامكانات بشرية موجودة، وطاقات فكرية عربية موجودة واللغة العربية قادرة على استيعاب انجازات العصر الى أبعد حدود الاستيعاب. لكن ما ينقصنا هو الارادة. وأقول الارادة ليس مجرد قول عشوائي، إنما أقصد بالارادة، العناد المعرفي، ارادة المعرفة لكي نعرف لا لكي نعمل، ارادة العلم الخالص . أن ينشأ لدينا حاكم يجب أن يمارس حكمه في إرادة العلم. وليس في ممارسة تعذيب الجسد كالضرب والقتل. أن نمارس سلطة فعلية على أشكالنا. ممنوع مثلا. السيطرة على الجسد وكأن السلطات العربية تمارس نفسها على الجسد، لم يكتشف بعد هذه المنطقة العظيمة، هذا المجال الواسع لممارسة سلطانه فيه (أي ارادة العلم). وإن مارسه لابد أنه داخل في العصر. وهنا أسجل تفاؤلي رغم كل المآسي التي مرت وتمر عندنا، تفاؤلي بالكتاب العربي وبالعقل العربي وبالقول العربي.

■ يبدو لي أنك بعيد عن الواجهة الاعلامية بعكس زملاء لك في حقل الفكر والفلسفة. هل للأمر علاقة بموقفك المبدئي من الضجيج الاعلامي. وهل تعتقد أنه نوع من الابعاد، أم أنه موقف منك لأسباب لا نعرفها؟

– لا أعتقد أن هناك علاقة حميمة بين الفلسفة والاعلام . ولا أعتقد أن الفلاسفة يكونون عادة في الأضواء. وأعتقد أنني بين زملائي المفكرين الأكثر لغطا، فصحيح أنني بعيد عن الأضواء الاعلامية ولكنني أعتقد أن ما لدي من الأضواء يكفيني ويزيد. والعمل الفكري يحتاج الى العزلة. والهدوء. ولا أقصد العزلة عن الناس وقضاياهم . بل العزلة عن الأضواء وأنا منذ فترة كنت منقطعا عن الصحافة والمقابلات والتصريحات. الآن اذا كنت أعود الى هذا النمط فلأنني أشتغل في الصحافة وليس لأنني مفكر. وأعتقد أنه من التناقض ألا أطل على الاعلام وأنا أعمل فيه. الى حد ما أخرج أو أطل شهريا على القراء من خلال (نهار الكتب).

■ بصفتكم أحد المساهمين في المؤتمر الدائم للحوار اللبناني الى أين وصل هذا الحوار، وما الأثر الذي تركه بناء على اعادة تركيب لبنان الجديد بعد اتفاق الطائف؟

– أتيت الى المؤتمر الدائم للحوار اللبناني وكان قائما وأعجبتني فكرته، بما يحمله من آراء تلتقي فلسفيا مع آرائي، بمعنى أن الفكرة التي يقوم عليها المؤتمر هي أن الحقيقة ليست موجودة لدينا مسبقا، الحقيقة حصيلة حوار. أو أن الحقائق تتحدد (الحقائق الاجتماعية) ليست مسجلة بكتاب بل عليهم أن يسجلوها بأنفسهم (أي اللبنانيين) هذه هي الفكرة العظيمة للمؤتمر. وأعتقد أن أهم ما انجزه المؤتمر هو نشرته المسماة «أوراق للحوار» وهي نشرة فكرية خاصة ولكنها لم تثمر، مع أنها كانت زاخرة بالأفكار العظيمة، لا قيام لمجتمع من دون تعدد اجتماعي فيه. بمعنى أن يكون المجتمع من لون واحد لا يصبح مجتمعا بل يصبح جماعة. والفرق كبير بين الجماعة والمجتمع فالجماعة من لون واحد والمجتمع هو الوطن الذي يجمع فئات اجتماعية على عقد يتفقون عليه، مع الاحتفاظ بالتعدد وحق الاختلاف. أما الدولة والمجتمع فهيئتان منفصلتان بمعنى أن المجتمع له منطقه الخاص تعيش فيه الجماعات تمارس هويتها وخصوصيتها وأن الدولة ترعى هذا الاختلاف وتسهر على ألا تطغى خصوصية على خصوصية أخرى. فالدولة في المؤتمر الدائم للحوار لم تعد راعية ولم تعد صاحبة رسالة، لأن الدولة مهمتها تسوية الخلافات والسهر على ألا تتفاقم النزاعات. بينما اذا كان هناك من دعوة، أو رسالة فيجب أن تصدر عن الجماعات، هذه هي الفكرة العظيمة التي أطلقها المؤتمر وكتبنا عنها وكانت مجالا للتفكير واختبارا للأفكار. ومن المؤسف أن أعمال المؤتمر الآن شبه متوقفة بسبب نقص التمويل. والممولون السابقون توقفوا عن التمويل لأنهم لم يستطيعوا السيطرة على المؤتمر. أو تطويعه لمصلحتهم لكن فكرته ماتزال خصبة وقابلة للتجدد.

■ هل تعتقد أن النقد المحلي والعربي يقوم بدوره على مستوى وضع الأمور في نصابها الحقيقي في الأدب كما في الفكر كما في السياسة؟

– النقد هو جزء من الثقافة العربية التي تحتضر الآن. هناك شيء يحتضر الآن ، أنا أحس بهذا الشيء الذي يحتضر وأراه يحتضر تحت ناظري. الثقافة والنقد يحتضران الآن، الأصولية ونقيضها يحتضران. لأن العصر قد سبقهما، وكما قلت مازلنا في نقدنا الأدبي والسياسي والاجتماعي نستعمل لغة قديمة لأوضاع جديدة وبالتالي مازلنا نخاطب الذاكرة. وبقدر ما يخاطب نقدنا الذاكرة ويستثيرها بقدر ما ينجح لكنه يكون نقدا رجعيا. ولا يستطيع أن يفتح المخيلة أمام الآفاق الرحبة، وبالتالي لا يكون مستقبليا، هذا بصورة عامة باستثناء بعض الحالات التي لم تصبح مدارس وبهذا المعنى مازلنا مقصرين في خلق الجديد والمسألة ليست في اصلاح النقد، فهذا يكون اصلاحا جزئيا والمطلوب اصلاح عام. يجب البدء باصلاح الأسس العميقة، أي باصلاح الانسانيات في المجتمع.

■ في كتاب سابق لكم ناقشتم منطق الحرب وهذا هو عنوان كتاب سابق، كيف ترى الى ما ورد فيه بناء على منطق السلم الذي نحن فيه الآن؟

– ان كلامي على منطق الحرب كان في بداية الحرب. كان نوعا من المحاسبة الذاتية والجماعية لمنطق الحرب نفسه. فالحرب اللبنانية كانت حربا قاسية. ومنطق الحرب كان محاولة للوقوف على تماس بين منطقين كانا يسعيان الى الغاء خط التماس. عندما تندلع الحرب يموت الشاهد. فالحرب لا تحتمل الا طرفين «عدو وصديق»، «حليف وخصم». وتمنع قيام الشاهد، منطق الحرب كان محاولة لترميم هذا الشاهد الذي يستطيع أن يرى الشبيه القارىء الشبيه: الحرب هي الشبيه هي ذات الشبيه، أما السلم فهو حياة المختلف. هو قبول الاختلاف، وقبول الاختلاف هو القضاء على منطق الحرب. هذه هي الفكرة التي وردت في كتاب منطق الحرب. وكانت نوعا من الدفاع عن الذات، نوعا من تبكيت المقاتلين، ولكن للأسف أن هذا الكلام لم يكن مسموعا من أحد، رغم «نق الناقين» وأنا أعتقد أن الحرب تبدأ وتنتهي بروايات خاصة بها. فنحن أدوات لها ولسنا فاعلين فيها. ومنطق الحرب كان تعبيرا عن اعتراض وعن يأس. وطبعا كان يندرج هذا ضمن مثل السلم. لأن الحياة البشرية لا تستحق أن تهدر من أجل أي شيء آخر لأنه لا يمكن أن نستخدم الانسان كوسيلة لغاية ما، فالانسان هو الغاية، هذه هي الفكرة الأساسية التي أردت أن أقولها وأبينها في كتاب منطق الحرب.

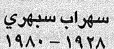
■ ما هي أهداف خطة المشروع الثقافي الذي تقدمتم به في التسعينات وما هي نسبة التجاوب معه على المستويين الرسمي والشعبي؟

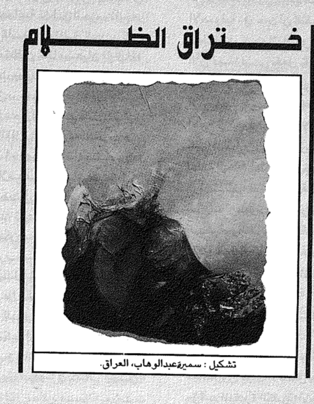
– في بداية التسعينات تقدمت بمشروع أسميته «جماعة الفلسفة» أو «فريق الفلسفة» للانسانيات وهو يضم بعض المهتمين بالانسانيات. أعتقد في النهاية أنه مشروع خاص بكل مثقف بالمعنى العريض مهتم بالنهضة. وتأكيدنا على الانسانيات لقناعتنا أن النهضة لا تقوم على التكنولوجيا، لا أن يكون لدينا ألف مهندس، وكذا ألف من الأطباء وعلماء كمبيوتر فهؤلاء، يمكن صناعتهم في سنة أو في خمس، يمكن أن تحل الاشكال العلمي هذا بقرار تخصيص آلاف المهندسين والأطباء والعلماء، المسألة ليست هنا، فخلال عشر سنوات يتخذ بلد ما بتعليم الآلاف في المجالات المختلفة. ويمكن أن تستورد مصنعا جاهزا وتشغله على أحسن ما يرام (فهذه هي النمور الآسيوية) كنموذج في هذا السياق. أي يمكن تعويض التقصير العلمي على مدى سنوات معينة. لكن ما لم يعوض وما نحتاج اليه هو الانسانيات. هذه المسائل هي التي تحتاج الى نفس طويل. ولهذا أنشأنا فريق الانسانيات من أجل اعادة اعمار الثقافة التي انهارت بفعل الأسباب التي تكلمت عنها خلال الحديث وبفعل تماسك المد الأصولي، ففي فترة المد الأصولي كانت الثقافة الوحيدة السالكة هي الثقافة الأصولية. في حين أن الثقافة الحديثة والنهضوية كانت على خط التدرن وماتزال. واذا كانت الثقافة الأصولية تتراجع الآن فهذا ليس بفعل تقدم الثقافة النهضوية انما بفعل انهيارها الداخلي، اذن، هي الصدفة. ومشروع خطة الانسانيات يهدف الى اعادة اعمار ثقافي في لبنان من خلال اعادة الثقافة العربية الانسانية. لأن الثقافة الانسانية هي التي تحتاج الى بناء والى بناء طويل. والسؤال من أين نبدأ اعادة البناء؟ اعتقد أنه يجب البدء من البداية. يعني من خلال قراءتنا للنهضة العربية الأولى التي تبين لنا أن الجهد الكبير الذي بذله العرب قد أثمر والأنظمة القائمة هي من ثمار هذه النهضة. والدراسة المتأنية تبين أن الأمكنة التي تم التركيز عليها خلال النهضة العربية الأولى تم الوصول اليها لأن المطالب التي رفعت كانت واضحة. وأعتقد أيضا أن هناك مطالب لم تكن واضحة. كان العرب يريدون تأكيد الذات وأنهم من العصر وأثبتوا ذلك. والآن أعتقد أن النهضة العربية الثانية المطلوبة. أو التي تفكر بها النخبة العربية ليست مجرد أن نقول «نحن هنا» ليس مجرد أن نقول نحن معاصرون يجب الانتقال من موقع الخصوصية الدفاعية الى موقع المبادرة الكلية. أوضح ذلك: تقول الفلسفة العربية السائدة اليوم «فلسفتنا اقتصادنا، حضارتنا، ثقافتنا» الـ«نا» هنا ضمير متصل مضاف ومضاف الى ثقافة والضمير هنا في موقع دفاعي. اننا ندافع عن ثقافتنا، عندما نقول فلسفتنا هي كذا، وبهذا تكون في موقع الدفاع ضد خصم غالب. ضد غرب غالب. وما دمنا على هذا المنوال، أي ما دمت مدافعا فستظل مدافعا طوال حياتك وفي أحسن الأحوال، ستستطيع أن ترد الخصم.

■ بهذا المعنى تدافع عن فلسفتك دون أن ترى متغيرات العصر؟

– بهذا المعنى أنك تعيد غلبتك ومغلوبيتك. وأعتقد أن النخبة العربية اليوم تفكر بل عليها أن تفكر. بمنطق آخر. العام اليوم كما سبق القول هو في أزمة. وعلى هذه النخبة أن تنقذ العام، ومشروعنا هو لانقاذ هذا العام وليس فقط لاعادة ترميم نهضتنا فنهضتنا لا ترمم الا بترميم العام وهذا الترميم يجب أن يبدأ بمكان ما. يبدأ من الانسانيات القائمة في الثقافة الانسانية، يعني أنا كمفكر عربي اليوم علي أن أفكر بلسان عربي بهموم انسانية ولكن لا يمكنني أن أفكر ما لم تكن مادة التفكير موجودة. «فريق الانسانيات» هو مشروع ثقافي لاحضار هذا التراث الانساني بالعربية تمهيدا أو مساهمة أو مشاركة أو بدءا بالنهضة العربية الشاملة.

اختراق الظلام





تشكيل : سميرةعبدالوهاب، العراق.

ترجمة وتقديم
هاتف الجنابي *

كانت قصة «البومة العمياء» (١٩٣٧) لصادق هدايت (١٩٠٣ - ١٩٥١) أول عمل أدبي أقرأه في السبعينات لكاتب ايراني معاصر على الاطلاق. لقد لفتت انتباهي حينئذ أشياء مثل غموض النص وتقنيته ورؤياه وتكاتف عناصر من قبيل بنية وحبكة القصة وعمق الرؤيا (رغم سوداويتها) وجرأة الطرح. كما أثارتني حياة الكاتب المأساوية التي ختمت بانتحاره في باريس في التاسع من أبريل ١٩٥١.

كانت معرفتي، آنذاك ، بالشعر الايراني المعاصر محدودة للغاية، إن لم تكن معدومة. وذلك بسبب افتقار مكتبتنا العربية الى ترجمات دقيقة وحية من الآداب الشرقية. حتى أنني لم أكن أعرف أكثر من (طاغور) الهندي و(فايز أحمد فايز) الباكستاني، ونماذج من الهايكو الياباني، ونخبة من الشعراء الايرانيين الكلاسيكيين أمثال : أبوعبد الله جعفر روداكي (٨٥٠/ ٨٦٠ - ٩٤٠م) عمر الخيام (١٠٢١ - ١١٢٢)، سعدي الشيرازي (١٢١٣ - ١٢٩٢م) ، حافظ الشيرازي (١٣٢٥ - ١٣٩٠) وجلال الدين الرومي (١٢٠٧ - ١٢٧٣م)، وكانت تلك حدود معرفة جيلي لا أكثر. كنت ومازلت أستغرب جهلنا بآداب الشعوب الشرقية خصوصا الايرانية، الهندية، الصينية واليابانية، في الوقت الذي كان لها صدى واسع ولقرون على مسيرة الآداب الأوروبية التي تأثرنا بها بدورنا نحن. وإلا فهل سنتصور أنفسنا معنيين الى هذا الحد بترجمة كل من رباعيات الخيام لولا اهتمام الغرب بها أولا خصوصا عبر ترجمة ادوارد فيتزجيرالد في (١٨٥٩) واهتمام غيته بالشاعر حافظ الشيرازي واهتمام الغرب عموما بالتراث الصوفي والشعري منه على الخصوص؟ ويبدو أن أشقاءنا المصريين من المختصين بالدراسات الايرانية قد سبقونا جميعا بالتعريف مشكورين بهذا الأدب، رغم بعض المآخذ على ترجمة النصوص الشعرية بالذات. لقد وجدت نفسي مستسلما لهذا الجهل التام، واذا بي أقع ذات يوم من خريف ١٩٧٨ على ديوان باللغة البولندية للشاعرة فروخ فروخ زاد (١٩٣٤ - ١٩٦٦) يضم منتخبات من شعرها ويشكل محاولة

* شاعر واستاذ جامعي من العراق يقيم في بولندا

جريئة للتعرف على شاعرة متميزة ، دفعتني لتقصي حياتها على الصعيدين الفني والوجودي، فأعادت الى ذهني صورة حياة (هدايت) المأساوية، لأنها قد ماتت في طهران شتاء ١٩٦٦ في حادث سيارة مروع. لقد قادتني كلمة الشاعر أحمد شاملو (١٩٢٥) في رثائه للشاعرة قائلا : « ان اسمك فجر يسري على جبهة السماوات، فليكن مباركا» الى متابعته هو الآخر فوجدته شاعرا متميزا وهاما جدا بحيث يعتبر أحد كبار ممثلي «الشعر الجديد» في الأدب الايراني المعاصر. بعدها تعرفت على شاعر مهم آخر هو نادر نادربور (١٩٢٩) أحد كبار شعراء الطليعة في ايران، ثم على الشاعر حسن هونرماندي (١٩٢٨) وجواد موهيبي وعدد من الشعراء الشباب كآخر مهريار وصادق رحماني وسواهماواذا بي بمحاذاة حركة أدبية وثقافية ثرة ومتنوعة، واذا بالستار ذي الخلفية الآيديولوجية الذي أسدل على تلك الحركة من قبل الغرب، بعد الثورة الاسلامية في ايران، لم يعد بامكانه أن يغيب حقيقة أن الابداع الحقيقي يتسرب رغم العراقيل والمعوقات السياسية والحضارية الناجمة عن تعقيدات الوضعين الداخلي والخارجي. لقد هلل الكثير من شعراء ايران باديء الأمر للثورة الوليدة ، لكن بعضهم لم يندفع في ذلك الى الحد الذي أفقده المسافة الضرورية التي على الفنان الحقيقي أن يحتفظ بها في رصد الواقع وسيرورة الأشياء وفي محاولة تطوير أدواته ورؤاه الفنية والفكرية. كما أن البعض من المبدعين ممن لم يتحمل ضغط الواقع الجديد الذي أفرزته الأحداث قد اختار الغربة وطنا له. ولم يعبأ بكلمة (علي خامنئي) - رئيس الجمهورية آنذاك التي وجهها الى الشعراء في (١٩٨٧) والتي دعاهم فيها الى أن ينظموا في اطار المباديء الاسلامية الجديدة التي تطرحها الثورة غير أن هذه الفئات الثلاث من المبدعين: المنغمسين في الواقع الجديد والمنتمين له من (جماعة النظام) والمحتفظين بالمسافة المطلوبة لممارسة العملية الابداعية والمنتجين في الغربة أو المنفى، لم يتنصلوا من الواقع والأحداث التي تحيطهم ، فراح كل منهم يعبر عنها حسب موقعه ورؤيته الفنية والفكرية. حتى أنني قد فوجئت بضخامة انعكاسات الحرب العراقية - الايرانية على الحركتين الفنية والأدبية في ايران بعد سماعي مداخلة المستشرق الأمريكي البروفيسور (بيتر خلكوفسكي) المختص بالدراسات الايرانية وهو يحلل ويقدم نماذج شعرية مثيرة في مؤتمر جمعية المستشرقين السنوي في أمريكا الشمالية الذي انعقد في كارولاينا الشمالية في نوفمبر ١٩٩٣.

تعود معرفتي بشعر (سهراب سبهري) الى مطلع التسعينات، ويعود الفضل في ذلك الى صديقي البولندي المختص بالدراسات الايرانية (مارك سموزينسكي) الذي أطلعني على نماذج شعرية لسهراب بالفارسية أولا وفي العام ١٩٩٣ جاءني بقصيدة «وقع خطوات الماء» مترجمة ومنشورة في كتيب باللغة البولندية، كما زودني بالترجمة الانجليزية التي قام بها (عبدالرضا ماجديري). بعد قراءة القصيدة أخذت بتسجيل انطباعاتي على هوامش النص بالرصاص كعادتي وختمتها بالعبارة التالية : أنا حزين يا قصيدة لأن القاريء العربي لا يعرفك! كان ذلك في أواخر ١٩٩٤.

كان علّي بعد ذلك أن أطوي صفحة هذا الشاعر سنتين الى أن ذكرني به الشاعر عبدالقادر الجنابي في صيف سنة ١٩٩٦، حينما طلب مني ترجمة القصيدة كاملة بغرض نشرها في انطولوجيا شعرية ضخمة تضم منتخبات من الشعر العالمي كان ينوي نشرها في ذلك الوقت. غير أننا قد اتفقنا في نهاية المطاف على اقتطاع مقطع منها لا غير. غير أن فضل عبدالقادر يكمن أيضا في أنه قد زودني بترجمتين للقصيدة كنت أبحث عنهما هما الترجمة الفرنسية التي قام بها (Daryush Shayegan) والتي نشرتها في باريس باللغتين الفارسية والفرنسية دار (Orphée la Différence) في ١٩٩١ مع مجموعة من قصائد الشاعر، والترجمة العربية للقصيدة التي كما يبدو قد صدرت في كتاب «الشعر الفارسي الحديث» الذي صدر على الأرجح في السبعينات والذي مازلت أجهل اسم مترجمها لعدم توافر الكتاب لدي، فعذرا شديدا. كانت الترجمة الفرنسية ناقصة لأسباب أجهلها، وطغت على الترجمتين الانجليزية والبولندية الحرفية، أما الترجمة العربية فكانت الطامة الكبرى لسببين: أولهما أن الترجمة حافلة بالمغالطات وسوء الفهم، وثانيهما أنها تفتقر الى الحساسية الشعرية التي لابد من توافرها لكل من يخوض في ترجمة الشعر. ان ترجمة الشعر التي يعتبرها البعض «مخاطرة» أو «خيانة» أو «عملا طفيليا» أو «تشويها» أمر لابد منه للتعرف على اجتهادات الآخرين وفضاءاتهم وحساسياتهم الفنية والفكرية والانسانية. وبناء على ما نقله (ابن عربي) عن الصديق الأكبر من أن «العجز عن درك الادراك ادراك»، فقد كان لابد من مواجهة محنة تشويه العمل بنقله من جديد الى العربية، وهنا يأتي دور الشاعر (سيف الرحبي) بتشجيعي على ذلك مشكورا. وما تعدد ترجمة العمل الواحد سوى وضع حجر في زاوية التأويل والتنوع والاختلاف والتعددية التي لابد منها في حياتنا الثقافية.

ولد (سهراب سبهري) في (كاشان) في العام ١٩٢٨. وبعد انهائه مرحلة الدراسة الثانوية انتقل الى العاصمة (طهران)، وبعد سنتين حصل من أحد معاهدها على دبلوم، سمح له بالعمل في احدى المؤسسات الثقافية. نشر أول ديوان له «قريبا من أصيص الزهر أو عشق ما بعد الموت» ولم يتجاوز عمره العشرين عاما. لقد ترك عمله في المؤسسة المذكورة بسبب تقدمه الى قسم الفنون الجميلة في جامعة طهران. لكن ضرورة اعالة نفسه بنفسه دفعته في الوقت ذاته للعمل في احدى شركات النفط التي لم يمكث فيها أكثر من ثمانية شهور. في عام ١٩٥٢ صدر ديوانه الشعري الثاني «موت اللون». فكانت بصمات الشاعر (نيما يوشيج) (١٨٩٦-١٩٦٠) الرائد الحقيقي لـ «الشعر

الجديد» في ايران واضحة في هذا الديوان، بحيث لم تترك مجالا للشك في أن سبهري ما هو الا امتداد لحركة التجديد في الشعر الايراني الحديث. في عام ١٩٥٤ أنهى الشاعر دراسته بتفوق في قسم الرسم في جامعة طهران. وفي نفس السنة حصل على وظيفة غرافيكي في المعهد الصحي في العاصمة ، مواصلا في ذات الوقت عمله الابداعي على صعيدي الرسم والشعر. لم تكن شمس كاشان مدينة الشاعر أقل توهجا من شمس شيراز ولا تبريز ، ولا أقل خضرة من «ورقة شجرة»، ولا أهمية في النهاية لهذا وذاك طالما أن كفتي الميزان متكافئتان: «الحياة لها جناحان بسعة الموت/ لها وثبة بحجم الحب». أليست الحياة بكل أثقالها وخفتها سوى «قفزة الفرح عبر خندق الموت»؟

فتح الرسم أمام الشاعر آفاقا وسيعة. فمن الخبرة في ملء الفراغات والتعامل مع الألوان وانسيابية الخطوط وتقاطعها ، وامكانية النظر الى الكتل والأجسام والفضاءات بمستويات عدة، تكون المشهدان : التشكيلي والشعري.

بعد النقلة الحياتية الأولى المتمثلة في مغادرة سبهري لكاشان متوجها الى طهران، حدثت النقلة الثانية الهامة في حياته بتوجهه الى خارج البلاد وكأنه أراد بذلك أن يعيد صقل نفسه وتجربته من جديد والوقوف على تجارب الآخرين عن طريق الاحتكاك المباشر بهم. منذ العام ١٩٥٤ أخذ سبهري يتنقل من بلد الى آخر جامعا ما بين تلهف السائح وتعطش الفنان والدارس. فدرس الرسم والحفر أو النقش في كل من باريس وروما وطوكيو والهند. بعدها أخذت تنهال عليه الدعوات للاشتراك في معارض الرسم والبيناليات المحلية والأجنبية.

ومثلما درس الحفر على الخشب والمعادن، فإنه قد نقل خبرة التعامل مع الضوء واللون الى صعيد الكلمة. وهل ثمة حقل فني أقرب الى الرسم مثل الشعر؟ كانت نتيجة ذلك أن أصدر ديوانين شعريين في العام ١٩٦١، الأول بعنوان «فتات الشمس» والثاني «شرق الحزن». في ١٩٦٤ زار الشاعر الهند وباكستان. وفي نفس السنة كتب قصيدته الشهيرة «وقع خطوات الماء» التي صدرت في ١٩٦٥ بحيث ثبتت مواقعه كشاعر فذاع صيته داخل ايران وخارجها بعدها بسنة صدرت له قصيدة أخرى طويلة بعنوان «مسافر». وبها تعزز موقعه الشعري أكثر. غير أنه سرعان ما فاجأ الوسط الأدبي في العام ١٩٦٧ باصداره واحدا من خيرة دواوين الشعر الايراني المعاصر بعنوان «حجم الخضرة». في العام ١٩٦٩ اشترك سبهري في بينالي باريس للرسم ، وفي جاليري بنسن (Benson) للرسم في نيويورك ، وفي ١٩٧٣ عاد الى باريس مرة أخرى، في ١٩٧٧ صدرت الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر بعنوان «ثمانية كتب» وضمت آخر دواوينه «نحن لا شيء، نحن نظرة». لقيت أشعار سهراب ترحيبا واسعا وليس أدل على ذلك من ترجمتها الى لغات عديدة منها: الانجليزية، والعربية، والفرنسية، والالمانية، والايطالية والبولندية. في ابريل من عام ١٩٨٠ مات سهراب سبهري بسرطان الدم (لوكيميا)، مضاعفا بذلك من نسبة الشعراء المأساويين في الأدب الايراني المعاصر.

مات الشاعر وبقيت القصيدة. كان الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري يردد في أكثر من مناسبة : ما الفائدة من الشهرة بعد موتي ؟

حسنا، ولكن الشاعر الحق شاء أم أبى، ينطفىء ذات يوم جسدا ليتقد روحا في حطب قصائده. وهكذا فبعد موت سهراب اتسعت رقعة التعريف به، وبترجمته الى لغات عديدة، ويبدو لي أن الترجمة العربية التي صدرت في السبعينات (ان لم تخنني الذاكرة) ضمن كتاب «الشعر الفارسي» هي من أولى الترجمات على الاطلاق رغم تشويهها للنص كما ذكرت سابقا.

عنوان القصيدة في أصلها هو «صداي باي آب» وتعني حرفيا بالعربية (صدى أو وقع قدم أو رجل الماء) وارتأينا أن نترجمها وفقا لمغزى الشاعر بـ«وقع خطوات الماء».

اذا كان الشاعر (نيما يوشيج) رائدا لـ«الشعر الجديد» في ايران، و(أحمد شاملو) أحد كبار ممثليه ومطوريه، فإن سهراب رغم استفادته الواضحة باديء الأمر من تجربة سابقيه الا أنه ومنذ نشر قصيدته «صداي باي آب» أخذ ينتمي، باعتقادنا الى ما اصطلح النقد الأدبي الايراني بتسميته بـ«الموجة الجديدة». شعراء «الموجة الجديدة» جمعوا تجربتين في بوتقة واحدة: التجربة المحلية التجديدية وتجربة الشعر العالمي الطليعية استطاع سهراب في قصيدته المذكورة وقصائده اللاحقة أن يستفيد من تقنية القصيدة الطليعية وانفتاحها على كافة الاحتمالات بما في ذلك التجريب، وأن يضعها في اطار التجربة المحلية. أن يربط ما بين الفضاء التشكيلي كرسام وانسيابية ورقة الشعر المحلي لبلاده، وأخيرا وصل ما بين روحانية الشرق وصوفيته وأحلامه وبين معمارية القصيدة الحديثة في تجربتها الغربية.

«أنا مسلم / قبلتي الوردة / مكان صلاتي النبع/ أضواء النوافذ تخط ايقاع صلاتي»، واضعا كل ذلك بموازاة «الحياة غسل صحون/ الحياة استحمام في ماء الحاضر».

إن المقطع المتعلق بالحياة في هذه القصيدة يذكرنا بقصيدة «الولادة مرة أخرى» للشاعرة (فروخ فروخ زاد) التي كتبتها في نفس السنة أي في ١٩٦٤ والتي تقول فيها:

«كل حياتي/ صلاة حزينة / وربما / الحياة هذه اللحظة العابرة/ حينما نظرتي/ وهي تتجمد في عينيك/ تخرق الظلام». أراد سبهري في قصيدته أن يتوحد بالعالم وبنفس القدر أن يبتعد عنه، أن يكون وديعا ومشاكسا، مع العزلة وبين الناس على السواء، أن يقارب السماء بقدر ملامسته التراب، أن يخترق الظلمة ففعل.

لست خبيرا بالأدب الايراني، فهذا ليس من شأني، كما أنني لم

أكن أنـوي تفسير أو شرح القصيدة، فالقاريء أولى منـي بها وأحق، غير انني لا أخفي نيتي الرامية الى تحريـك الجو من أجل فتح النوافذ والأبـواب على ريـح الشرق بغرض اجـراء حـوار بنـاء على تجارب الشعوب الشرقية المتمثلة في آدابها عموما مـن خلال نقلها والتعريف بها. ألسنا انسانيين وشرقيين قبـل كل شيء؟ ألسنا أولى بمن سـوانا بفتح باب التحاور والتثاقف مـع أناس يشبهوننا؟ لقد كتبت الكلمات التالية على شاهدة قبر الشاعر في (كاشان):

«وأنت تجيء إليّ،
جيء أكثر صمتا،
كي لا تخدش وعاء العزلة».

ان تسليـط الضوء على هـذه القصيدة هـو بمثـابة محاولـة لملامسة عزلة الشاعر.

وقع خطوات الماء - صداي باي آب

أنا من أهل كاشان [١]
حياتي ليست بالسيئة

عندي كسرة خبز، قليل من العقل مقدار أنملة من الذوق.
عندي أم أنضر من ورقة الشجرة
وأصدقاء أفضل من ماء النبع.

إلهي قريب هنا:
بين زهر الخيري والصنوبر الباسق.
في مغزى الماء وقانون النبات

أنا مسلم.
قبلتي الوردة.
مكان صلاتي النبع.
تربتي النور.
السهب يكسو صلاتي.
أضواء النوافذ تخط ايقاع وضوئي.
في صلاتي يجري القمر، يجري طيف الشمس.
من وراء صلاتي يظهر حجر.
كل ذرة فيه لها صلادة البلور.
أصلي حينما تؤذن الريح من منارة السرو.
أعيد صلاتي بعد «تكبيرة الاحرام» للعشب.

بعد «قد قام» موج.
كعبتي على ضفة الماء.
كعبتي تحت الأقاحي.
كعبتي مثـل نسيـم يسري من روض لـروض، مـن مـدينـة لأخرى.
حجري الأسود بهاء بستان

أنا من أهل كاشان.
حرفتي الرسم.
أحياناً أبتني قفصا من الألوان أبيعكم اياه.
كي تتألق قلوبكم الموحشة بأصوات الخشخاش.
حيث ثمة سجن
لخيال ما، لخيال ما... أعرف

أن لوحاتي ميتة.
أعرف جيدا، أن حوض رسمي بلا سمك.

أنا من أهل كاشان
ربما يصل وقع اسمي
الى نبتة في الهند لابريق فخار من آثار «سيالك» [٢]
ربما اسمي تسمعه بغي من بخارى.

أبي مات منذ زمان، منذ زمان.
بعد مجيء السنونو مرتين، بعد الثلج مرتين.
على السطح بعد وقت النوم مرتين.
حينما مات أبي كانت السماء زرقاء.
أمي لا تعرف لماذا جفَلَتْ من النوم وازدانت أختي حسنا.
حينما مات أبي، كان كل العسس يقولون الشعر.
سألني بقال البضائع الاستعمارية: كم أدفع على البطيخة؟
قلت سائلا: وما ثمن السعادة؟
كان أبي يرسم
يشد التار ويعزف عليه [٣]
كان حسن الحظ.

حديقتنا اتسعت حتى ظل المعرفة
كانت مكان تشابك الحسن والعشب.
كانت نقطة تقاطع النظرات، القفص والمرآة.
ربما كانت حديقتنا قوسا من هالة السعادة الخضراء.
ذلك اليوم مضغت فاكهة الله الفجة في الحلم.
شربت الماء بدون ظل الفلسفة.

قطفت التوت بدون ظل المعرفة.
قبل أن ينفلع الرمان كانت كفي نافورة رغبات.
حين علا صوت السنونوة، استشعر الصدر ألم الغبطة لمجرد السماع.
أحيانا كانت العزلة تلصق وجهها على زجاج النافذة.
جاء الشوق وطوق رقبة الاحساس بيديه.
كان الفكر بطلاقة يمرح.
كانت الحياة أشبه بفتنة العيد، باكليل القيقب.
كانت الحياة حينئذ صفا من النور والدمى.
كانت طليقة اليدين.
كانت الحياة حينئذ محيط موسيقي.
الطفل ابتعد رويدا رويدا، قليلا قليلا في طريق اليعاسيب.
حملت أشيائي، رحلت عن مدينة الخيالات.
غريبا وسط اليعاسيب.

ذهبت لحفلة الدنيا:
لصحراء الحزن
لحديقة العرفان.
ذهبت لايوان مضيء بالمعرفة.
صعدت درجات الايمان
حتى نهاية مجاز الشك
حتى برودة الاستغناء.
ذهبت حتى ليل المحبة البليل.
خرجت لملاقاة من يعرف سر العشق.
ذهبت ، ذهبت لامرأة.
لمصباح اللذة.
لصمت النزوة
للصوت الممتليء بالعزلة.
رأيت أشياء مختلفة على الأرض.
رأيت طفلا كان يشم القمر.
رأيت قفصا دون رتاج يرفرف فيه النور.
سلما صعده العشق حتى سقف الملكوت.
رأيت امرأة تدق النور في هاون.

وعند الظهيرة كان على سفرتها الخبز، كان الريحان،
كان طبق الطل
وكاسات عامرة بالمحبة. رأيت شحاذا يروح من باب لباب طلبا لغناء القبرة.
حارسا يناجي قشرة الرقي.
رأيت حملا كان يأكل الحدأ.
رأيت حمارا كان يعرف البرسيم.
رأيت بقرة متخمة بالنصائح الناجعة.
رأيت شاعرا يخاطب السوسن قائلا: أوه، يا سيدة!
رأيت كتابا كانت كل كلمة فيه من البلور.
رأيت ورقة من فتات الربيع.
رأيت متحفا بعيدا عن الاخضرار.
مسجدا بعيدا عن الماء.
وفوق وسادة فقيه رأيت كوزا طافحا بالأسئلة.
رأيت بغلا محملا بالكلمات.
رأيت جملا محملا بسلال فارغة من الأمثال والحكم.
عارفا زاده طنين «ها يا هو» (٤)
قطارا يحمل النور.
قطارا مثقلا بالأحكام يتحرك ببطء.
قطارا يحمل السياسة (وكم كان فارغا) !
قطارا يحمل بذور زنابق الماء وغناء الكناري.
رأيت طائرة تكتنز تحليق آلاف الأقدام.
كانت الأرض يبدو من نوافذها :
عرف هدهد.
نقط على جناح فراشة.
ترجيع ضفدع في الماء.
عبور ذبابة لطريق العزلة.
تلهف عصفور حط من شجرة القبقب على الأرض.
بلوغ الشمس.
ترحيب الدمية الرائع بالصبح.

السلالم المفضية لحديقة الشهوة.
السلالم المفضية لسراديب الخمر.
سلالم لقانون موت الورد الأحمر.
لفهم رياضيات الحياة.
سلالم صوب إشراق المشاعر.
السلالم المفضية لشرفات التجلي.

أمي هناك في الأسفل.
كانت تغسل الأكواب في ذاكرة النهر.

وكانت ترى المدينة

من الخارج هندسة الأسمنت الحديد والحجارة.
سطوح بلا حمائم وأصداء الحافلات.
كانت تباع في دكانها الزهور.
وبين شجرتي خمآن اصطنعَ الشاعرُ وحدة.
الصبي قذف جدارَ المدرسة بالحجارة.
الطفل بصق نوى البرقوق على سجادة الأب الشاحبة.
الماعز كان يشرب الماء من خريطة بحر قزوين.
كان يرى شريطا الثوب: رفرفة الستيان.

كانت عجلة العربة في حزن لمحنة الحصان.
الحصان في حزن لأجل الحوذي النائم.
الحوذي في حزن لأجل الموت.

كان يرى العشق، كان يرى الموج.
كان يرى الثلج، كانت ترى الصداقة.
كانت ترى الكلمة.
كان يرى الماء وانعكاس الأشياء في الماء.
وظل الخلايا البارد في فورة الدماء.
وصفحة الحياة الندية.
وصفحة الحزن البشري الشرقية.
موسم التسكع في شارع النساء.
رائحة العزلة في شارع فصول السنة.

كانت ترى في يد الصيف مروحة.

رحلة البذرة للزهرة.
رحلة اللبلاب من بيت لبيت.
رحلة القمر للماء.
فوران زهر الحسرة من التراب.
تساقط العنب الفتي من الحائط.
ثقل قطرة الندى على جسر الحلم.
قفزة الفرح عبر خندق الموت.
خروج الحدث من وراء الكلمة.

حرب الكوة مع رجاء النور.
حرب السلالم مع أنامل الشمس.
حرب الوحشة مع الصوت.
حرب رقة الأجاص مع فراغ زنبيل.
حرب الرمان الضروس مع الاسنان.
حرب الموت مع ساق الكائن الأزلي.
حرب الببغاء مع الفصاحة
حرب الجبين مع برودة تربة الصلاة.
هجوم قاشان الجامع كلّه على المساجد.
هجوم الريح على معراج فقاعة الصابون.
هجوم جيش الفراشات على برنامج «مكافحة الآفات».
هجوم كتيبة يعاسيب على خط الأنابيب العمالي.
هجوم حجة القلم على أحرف الطباعة.
هجوم الكلمة على فك الشاعر.
فتح قرن واحد بقصيدة واحدة.
فتح بستان على يد زرزور.
فتح شارع بسلامين.
فتح مدينة على يد أربعة خيالة من خشب.
فتح عيد بدميتين ومدفع.
قتل حية بعد الظهر على السطح.
قتل قصة في شارع النوم.
قتل غصة بمارش اندفاع.
قتل ضوء القمر بأمر النيون.
قتل صفصافة بيد الدولة.
قتل الشاعر مجيد بنبات الاقنثوس.

كان كل شيء يرى على الأرض:
كان الظلام يسير في الشارع الاغريقي.
كانت البومة تنعب في الحديقة المعلقة.
كانت الريح في ممر خيبر تسوق حزمة من قش التاريخ الى الشرق [٥]
في عين بحيرة «نكين» الوادعة كان زورق يحمل زهورا.
في «بنارس» في ركن كل شارع كان يشتعل مصباح الأبد.

رأيت ناسا.
رأيت مدنا.
رأيت صحاري وجبالا.
رأيت ماء، رأيت يابسة.
نورا وظلاما رأيت.
رأيت نباتا في النور، نباتا في الظلمة.
رأيت حيوانات في النور ،حيوانات في الظلمة.
رأيت البشرية في النور، البشرية في الظلمة.
أنا من أهل كاشان
كاشان ليست مدينتي

مدينتي ضاعت.
وأنا في شغف واهتياج
بنيت بيتا في الطرف الآخر لليل.

في هذا البيت أنا قريب من الغفلية الرطبة للعشب.
أصغي بإمعان لأنفاس الحدائق.
لوقع الظلمة المتساقطة من الورقة.
لاشراقة مسعولة خلف الشجرة
لسعلة الماء في أصغر شق لحجر.
لقطر السنونو من سقف الربيع.
لصفاء فتح وغلق نافذة العزلة.
للوقع الصافي لجلد العشق المتغير المبهم.
أصغي لتراكم لذة اقلاع القوادم.
لوقع التقشف المتصدع للنفس.
لوقع الرجاء.

لوقع دبيب الدم المشروع في العروق.
لوقع ضربات السحر لهرم الحمائم.
لخفقات القلب مساء الجمعة.
لجريان القرنفل في الفكر.
صهيل الحقيقة من بعيد.
أسمع تنفس المادة.
وقع حذاء الايمان في شارع الاعجاب.
وقع المطر فوق أجفان العشق الندية.
في موسيقى البلوغ الكئيبة.
في أغاني مزرعة الرمان.
وقع زجاج الفرح المتكسر في الليل.
تمزق رقوق الحسن.
والتيارات في كؤوس الغربة.

أنا قريب من بدايات الأرض:
أقيس نبض الزهور.
عرفت مصير الماء البليل والعادة الخضراء للشجرة.
روحي تسري صوب الجهة الجديدة للأشياء.
روحي غرة.
أحياناً من الاعجاب تأخذها سعلة.
روحي عاطلة.
تحصي قطرات المطر والثقوب بين القرميد.
أحيانا تخبيء الحقيقة داخلها مثل حجر في طريق.

لا أعرف صنوبرتين متعاديتين.
لا أعرف صفصافة تبيع للأرض ظلها.
والدردار يمنح الغراب غصنا دون مقابل.
حيثما تكون الورقة يتفتح جنوني.
سويقات الخشخاش أعطتني النقاء في نهر الوجود.
أعرف ثقل السحر مثلما أعرف أجنحة الحشرة.
أرهف السمع لموسيقى النمو كما الأصيص.
في داخلي هيجان البلوغ مثل زنبيل مليء بالفاكهة.
أنا على مشارف الاعياء كحانة النبيذ.
مثل بيت مطل على البحر ممعنا في قوة الخلود النائية.
قبل أن يفكر بالشمس قبل أن يفكر بالتوحيد قبل أن يفكر بالتكاثر.

ترضيني تفاحة.
شم سلال من البابونج.
ترضيني مرآة علاقة طاهرة
لا أضحك حينما الفلسفة تشق القمر نصفين.
أعرف حفيف ريش السمان.
التلون على بطن الدراج، أثر الماعز الجبلي
أعرف جيدا أين ينمو الراوند.
أعرف متى تأتي الزرازير، متى يغني الحجل، متى يموت الباز.
ما القمر في نوم الصحراء.
ما الموت في سويق الرغبة.
ما مذاق العليق بأسنان الحبيبة

الحياة عادة لذيذة.
الحياة لها جناحان بسعة الموت.
لها وثبة بحجم الحب.
الحياة شيء كان بإمكاننا أن ننساه أنا وأنت.
ونحن منحنيان على سناد الأعراف.
الحياة انجذاب يد ممدودة للانطلاق.
الحياة تين أسود من أول قطفة في فم الصيف اللاذع.
الحياة بحجم شجرة في عين حشرة.
الحياة تجربة خفاش محلق في الظلام.
الحياة احساس غربة يحمله طائر مهاجر.
الحياة صفير قطار يستدير في نوم جسر.
الحياة رؤية حديقة من نافذة طائرة مسدلة

خبر انطلاق صاروخ في الفضاء.
ملامسة عزلة القمر.
فكرة شم الزهور في كوكب آخر.

الحياة غسل صحون.
الحياة هي العثور على «عشرة قروش» في قناة شارع.
الحياة هي مرآة الى النهاية
الحياة هي زهرة بقدرة الأبدية.
الحياة هي مضاعفة الأرض في نبضات قلبنا.
الحياة هندسة أنفاس بسيطة ورتيبة.

حينما أكون أو سأكون
السماء لي.
النافذة، الفكر، الهواء، الحب، الأرض لي
ما أهمية ذلك
اذا كان ينمو أحيانا
طحلب غربتي؟
أنا لا أفهم
لماذا يقال: الحصان حيوان جواد والحمامة فاتنة.
لماذا لا أحد يضع في بيته النسر في قفص؟
ماذا ينقص البرسيم مقارنة بالخزامى؟
ينبغي غسل العيون، النظر بطريقة أخرى.
ينبغي غسل الكلمات.
على الكلمة أن تكون الريح نفسها، على الكلمة أن تكون المطر نفسه.
ينبغي غلق المظلات.
ينبغي السير تحت المطر.
ينبغي اخراج الفكر والذكريات تحت المطر.
ينبغي الخروج بكامل المدينة تحت المطر.
ينبغي رؤية الصديق تحت المطر.
ينبغي البحث عن العشق في المطر
ينبغي مغازلة الأنثى في المطر.
ينبغي اللعب في المطر.
ينبغي كتابة شيء، التحدث وزرع زنابق الماء في المطر.
الحياة اخضلال دائم.
الحياة استحمام في ماء الحاضر.

لنخلع الملابس:
فالماء خطوة من هنا.

لنذق النور.
لنزن مساء قرية وحلم غزالة واحدة.
لنتأمل دفء عش لقلقي.
لا ندس على قانون العشب
لنرخ عقال الذوق في الكرم.
لنفغر الأفواه بعد بزوغ القمر.
لا نقل الليل شيء سيىء.
لا نقل لا شيء من نظرات الرياض في الليلة الوضيئة.
لنحضر السلال.
لنجن كل هذا الاحمرار كل هذا الاخضرار.

لنأكل الخبز والجبن صباحا.
لنحضر النبات عند كل التواء للكلمة.
لننثر بين كل مقطعين حبة صمت.
ولنمتنع عن قراءة الكتاب الذي لا ريح فيه.
لا اخضلال فيه لقطرة الندى.
لا أبعاد فيه للخلايا.
لا نجبر الذبابة كي تقفز من على أنامل الطبيعة الأم.
ولا نطالب النمر أن يغادر بوابة الخليقة.
لنتذكر أن نقص دودة يعني ثمة نقصا في الحياة.
إن نقص العث هو الحاق الأذى بقانون الشجر.
وأن انعدام الموت يجعل يدنا تبحث عن شيء ما بنرفزة.
حقا لولا الضوء لتغير المنطق الحي للطيران.
لنتذكر أن الفراغ كان قبل المرجان في تصميم البحار.

لا نسأل، أين نحن.
لنشم البنفسج الطريّ حينما نكون في المشفى.
لا نسأل أين نافورة السعد.
لا نسأل، لم الماء لب الحقيقة.
لا نسأل، أي رياح هبت على آبائنا وكيف كانت لياليهم.
لا طائر مغرد وراءنا.
لا رياح تهب وراءنا
وراءنا شباك الصنوبر الأخضر موصد.
وراءنا كل الطواحين دثرها الغبار.
وراءنا تعب التاريخ.
وراءنا ذكرى موجة تقذف على الساحل صدفات الصمت الباردة.

لنخرج الى ساحل البحر.

لنزم الشباك.
ونصطد من الماء الطراوة.

لنرفع ذرة رمل من الأرض.
لنحص بوزن الوجود.

لا علينا أن نسب القمر حين نعاني من الحمى.
(أحيانا أبصرت في الحمى كيف كان ينزل القمر
واليد كانت تقارب سقف الملكوت.
رأيت الحسون يشدو أحسن.
والجرح الذي كان في الرجل أحيانا علمني تقلب الأرض.
أحيانا تضاعف حجم الزهر على فراش المرض.
كبرت صوة النارنج، شعاع الفانوس).
لا نخف من الموت.
(الموت ليس نهاية الحمامة.
الموت ليس انقلاب جندب على قفاه.
الموت يسري في ذهن الطلح الأبيض.
له عش في مرح الروح غير المشوب.
في عتمات ليلة قروية يتحدث الموت عن الصبح.
الموت يدخل فينا مع عنقود العنب.
الموت يشد أوتار الحنجرة الملتهبة.
الموت ضابط صارم جذاب برأس مليء بالفراشات.
الموت أحيانا يقطف الريحان.
يشرب الفودكا.
أحيانا يجلس في الظل ويحدق فينا.
كلنا نعلم.
أن رئتي اللذة مليئتان بأوكسجين الموت).

لا نغلق الباب في وجه كلام التقدير الساخن
المسموع من خلف ستار الصوت.

لنرفع الحجاب:
لنسمح للمشاعر بالتنفس.
لنسمح للثمر الناضج أن يبيت تحت الشجرة المفضلة
لنسمح للغرائز بالنمو في لهوها.
لنسمح لها أن تخلع الحذاء أن تحلق في أثر الفصول.
لنسمح للعزلة أن تغني
أن تكتب شيئا.
أن تخرج للطريق.

لنكن بسطاء.
لنكن بسطاء سواء أمام شباك مصرف أو تحت شجرة.
ليس من شأننا معرفة سر الوردة.
ربما من شأننا
أن نسبح في سحرها
أن ننصب خيمة خلف حجاب المعرفة.
أن نغسل الأيادي في فتنة ورقة ونجلس عند المائدة.
أن نولد عند الصبح وقت حلول الشمس.
أن نعلم الهيجان الطيران.
ربما من شأننا
أن نروي نافذة الزهر بالماء.
أن نمد السماء بين مقطعي الو ـ جود.
أن نملأ الرئتين بالخلود.
أن ننزل حمل المعرفة الى الأرض من جناحي سنونوة.
أن نسترد الاسم مرة أخرى من السحاب.
من شجر القبقب من الحشرات والصيف.
أن نسير على خطى المطر البليلة صوب مرتفعات المحبة.
أن نشرع الأبواب للبشر، النور، العشب والحشرات.
ربما من شأننا
أن نسير خلف صوت الحقيقة.
بين زنبق الماء والعصر [٦].

كاشان ـ قرية جنار في صيف سنة ١٣٤٣هـ المصادف ١٩٦٤م.

الهـوامش

١ – كاشان : هي احدى أقدم المدن الايرانية التي بقيت فيها ثمة آثار للعبادة من العصر الهيلليني. تعتبر كاشان اليوم عاصمة للمقاطعة الوسطى لايران. وتقع على مبعدة (٢٠٥) كم جنوب مدينة (قم) و(٢٥٢) كم جنوب العاصمة طهران. وتعتبر كاشان أقدم مركز شيعي في ايران. وهي مشهورة كذلك بسجادها الفاخر.

٢ – سيالك: موقع أثري على مبعدة ثلاثة كيلومترات جنوب غرب كاشان.

٣ – التار : جهاز موسيقي تقليدي ايراني ذو أوتار.

٤ – طنانة ها يا هو : يرددها الدراويش المتصوفة أثناء رقصهم الطقسي.

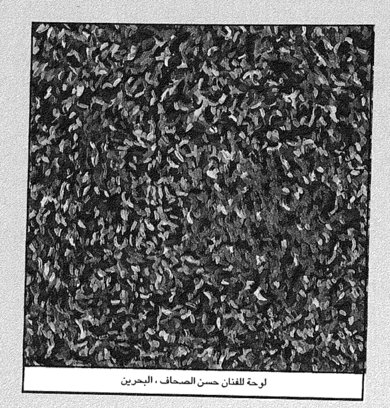
٥ – خيبر : ممر جبلي كان يربط الهند القديمة بالمرتفعات الايرانية من جهة الشرق.

٦ – ورد هذا البيت الشعري في الأصل كالآتي : «كه ميان كل نيلوفر وقرن» نقلنا (نيلوفر) الى ما يقابلها في اللغة العربية (زنبق الماء)، بينما لم ننقل كلمة (قرن) حرفيا بل أخذنا معناها الآخر الذي يبدو لنا أكثر عمقا وشاعرية ونعني : العصر التي يمكن الاستعاضة عنها بالزمن أيضا.

* وردت كلمة «تربتي النور» والمقصود بها هي التربة التي يركع عليها الشيعة أثناء الصلاة تيمنا بطينة كربلاء التي سفك عليها دم الحسين بن علي.

** يرى البعض في «لا أضحك حينما الفلسفة تشق القمر نصفين» تلميحا الى المعراج النبوي.

قصائد من ماليزيا
نماذج من الشاعر
ستار عمر مهاري


لوحة للفنان حسن الصحاف ، البحرين

نقلهـا الى العربيـة
أحمـد فرحـات *

ستار عمر مهاري شاعر ماليزي مرموق يعرف كيف يحمي التناقض في القصيدة ويمحضه قوة الأمداء التي تشع بالشعر، وبما ينوب عنه من لمسات كمال مباشرة يمكن لها أن ترتسم في الذاكرة أو الوعي البشري العميق.

معه عزلة الشعر تنتج ثقل الحركة وثبوتها المضيء. كما تنتج أيضا مجانسة ما لا يجانس في الطبيعة وبين أشيائها وكائناتها كافة. يرى الشاعر مهاري أن الشعر أوالثقافة الشعرية هي وحدها الكفيلة بتوحيد ثقافات العالم، وذلك على قاعدة التعدد الابداعي والحساسية الانسانية المتفوقة الامتداد والشمول. فالقصيدة من وجهة نظره هي وحدها الحاملة لطاقة السر الموحد بين البشر، ولتلك العبقرية الخفية المنقية لكل ثقافة مما فيها من تزوير وانحرافات وأجنة مشوهة.

واذا كانت المعرفة في عالمنا اليوم تتضاعف على نحو رهيب التعقيد والتشابك فإن الشعر وحده هو الكفيل بالتعبير عن هذه المضاعفة واستخلاص ما يريح الروح الانسانية خلالها.

وهنا نماذج من شعره:

* كاتب وشاعر من لبنان.

سلطة الأخضر

هناك صحراء في
الصحراء
نذهب إليها
لكنها تتحول الى
ماء
هناك ماء في الماء
نذهب إليه
لكنه يتحول الى
صحراء
هكذا البحر والصحراء
يتحدى كل منهما

انفساحه الجريء
في الآخر
أي فينا
نحن أهل المغامرة
الثابتة بتحركها
الشعراء الذين هم
حالة واحدة
من صحراء وبحر
لا يقهرها إلا جوهر
واحد
هو الأخضر من بعيد
الأخضر سلطة نفسه
وسلطة الجميع الخرافية

المهاجر

قضى وقتا طويلا
في نفسه
ثم قرر أن يهجرها
نهائيا
وكان هجر
وتجوال طويل في مرتفعات
داخلية أخرى
حتى ظهور الصاعقة
الصاعقة التي فجرت كل شيء
بما في ذلك نفسه
التي كانت تهشمت أصلا
في الواحة الداخلية الكبرى

نجوم النمل

النمل حركة أعماق بارزة
تسير بأشيائها الرقاق
لتراقب كل من حواليها
وفوقها بجرأة زرقاء
....
....
حتى النجوم
يراها النمل
فيتبسم لها
حيث تنزل إليه
مباشرة قائلة:
اصعد الى أمكنتي
يا حشد النمل
فأنا أحب أخذ
أمكنتك أيضا
وممارسة دورك العظيم
يبتهج النمل
ثم يرتفع الى السماء
ليحل محل النجوم
ثم ينظر ثانية الى حشد
النمل من تحته
يتفاوض الطرفان
بنجاح
لكن الانسان سرعان
ما يدوس أرض النجوم
وسماءها أيضا

معادلات

فيما أخرج من عتمتي
اليومية
تطل موسيقاك الضوئية
لتكشف عتمتها
فتتمازج عميقا
حتى يموت الضوء في
العتمة
وتموت العتمة
في الضوء
هذه هي قصيدة
دورة النهار والليل
يا حبيبتي
والشاعر إزاءها
لا خيار له
إلا قبول هذا التمازج
وضع المصائد الكبرى
التي تكمن له
الشاعر ضحية
ضحية ملطخة بالكبرياء
وادعاء الكشف والحرق
الشاعر بيت
يتبسم لدماره العنيد
ولكل من يقف
قبالته
يتبسم بقسوة
وتحديق ساخر
كالموت

المرأة

المرأة شجرة عالية
نقطف الثمار عنها
ونستظل بفيئها الحميم
ونتمسك بأغصانها
ساعة تجتاحنا العاصفة
....
....
المرأة صورة نادرة
لما نود عليه أن نكون
تمنحنا شكلنا الجديد
وعيوننا الجديدة
وقاماتنا المغايرة
الثابتة في الأرض
....
....
المرأة رجل نفسها
فلا تقتلوها
أو تعذبوها

أن انتقامها
صعب وناري
ولا يعرف التسامح
انتقامها روح متماسك
يظل يقتل ويقتل
ويقتل ويقتل
حتى آخر
الجذور المقطعة

طيور الشعر

القصائد طيور نستجمعها
من فضاء خفي
كل طائر ينافس الآخر
باللون
والحركة
والسر
يحدث أحيانا ان تغتال
قصيدة نظيرتها
تخفي أثرها في الفضاء
الخفي
لكن سرعان ما تعود
القصيدة القتيلة
الى الظهور من جديد
وعلى شكل طائر
يرثي لحال الطائر
الهرم
الذي كان قتله
ينظر إليه باستعلاء ساخط
يدفعه مباشرة
للسقوط في الهاوية
المراوحة

أوامر قاطعة

انني لا أملك
القدرة على إعادة
تشكيلك ثم تطبيعك
من جديد
ولا التنبؤ بمجراتك
الهاذية
آمرك أيها الجسد
يا جسدي.. بأن تموت
مت هكذا بلا ضجة
بلا ثورة دفاعات
بلا تشبث بالرمق
الأخير
مت هكذا
وأنت فارغ، مهزوم
أصفر، معوق ومحمل
بخسائر الحياة كلها
أنا أريد لك هذا
المصير
أريده من كل قلبي
وعقلي ووكدي المحمل
بصنوف الاقرارات كلها
مت أيها الجسد
مت
بخطفة واحدة
بضربة لازبة
عقابا لك عما فعلت
وتهت به
وتجبرت
مت،
لأنك أيضا
ما توسلت يوما
المجرى الذي أمرتك
أن تتوسله
مت
هكذا بكل جسدي
يا جسدي

الطـاغية

كل هذا التراب
في ذاكرته
لا ينتج غير بلاهة
لا ينصرف عنها الذباب
ولا يجتاحها غير الدود
المبعثر
بلا هته مشهودة
نعم
قبل العقل وبعده
قبل القلب وفي أثناء
القلب
لا يطهرها شيء
ولا تعرف السكون
لا تعرف
حتى نعمة التردد
أو التأمل أو التروي
انها بلاهة
من طراز رفيع
درجات غليانها
أغزر وأقوى
من كل ما يتراكم
أمامها

حـزن الحمـار

لم يلدغني حزن
في الصميم قط
كما حزن الحمار
عيناه مغلوبتان
يرميك بهما
حتى التهام
ذاكرتك المفتوحة
الحمار محاولات
من الحزن مستديمة

ولا تمل إرهاقها المتثاقل
وأنا بعنف بطيء جدا
يقتاتني تضامني معه
هكذا من غير
ما هدف
الحمار قارة حزن
لا يقوى على مدها
بسلطة الفرح أحد

أيها الموت

رويدك أيها الموت
سيخضر صوتي
ويحاصرك حتى
الثمالة
لن تفعل شيئا
سوى ممارسة دورك
أما أنا فلي دوري أيضا
وهو أن أملك
وأطوح بك حتى
الموت أيضا
أيها الموت
حياتي غير مقصرة
عن إدراكك

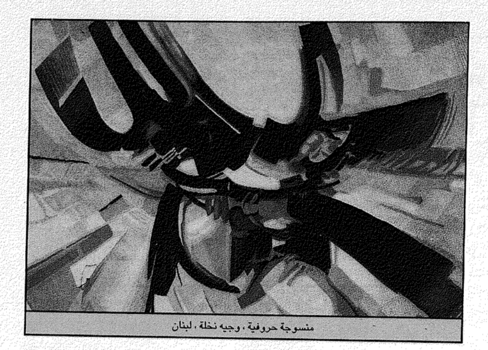
هذا الراقص

بعد سلالات من الرقص
بعيدة
سيظل هذا الراقص
هو الأول في شجرة
الأجساد الآدمية
حاملا نبع الاشارات
ورشد الحنان
المعلن بعنف
سيظل يرقص بحرية
حتى أمام ذابحيه
ومهشمي أطرافه
المقدسة
سيظل يرقص
ويرقص ويرقص
حتى ذوبان السلالات
المقبلة في رقصه
ومراسيل ظنونه
الفوارة
....
....
هذا الراقص
عيد من الحركة
المقفلة على
الحركات كلها
عيد للحرية نفسها
التي تطلب النسيان
أمامه

مناشدة

لا تريحيني الآن
يا امرأة تريثي
حتى يصير حبنا
قصة كبرى
يتداولها العشاق
الناريون
لا تريحيني
حتى ينتبه الشعراء
لحبنا العظيم
إذ لا قيمة لحبنا البتة
من دون نظر
الشعراء إليه
والاعتداد بناره
المستبدلة

قصائد


منسوجة حروفية ، وجيه نخلة ، لبنان

جورج تراكل
ترجمة: بول شاوول*

صدرت ترجمة فرنسية جديدة لمجموعة من دواوين الشاعر الالماني جورج تراكل (١٨٨٧ ــ ١٩١٤) : «غسق وغروب» و«سيباستيان حالما» عن «دار غاليمار » في باريس (١٩٩٧).

وهنا ترجمة بعض القصائد:

ملائكة النار

قاتمة أغنية مطر الربيع في الليل
تحت الغيوم ارتعاشات زهر الخوخ الوردية
خداع القلب، غناء الليل وجنونه
ملائكة النار تخرج من عيون الموتى.

هذيان

الثلج الأسود الذي يسيل من السقوف
إصبع حمراء تنغرز في جبهتك
في الغرفة العارية تنزل حبيبات الثلج زرقاء
هي مرايا المحبين الفاترة
ينفجر الرأس شظايا ثقيلة ويتأمل
الظلال في مرآة حبيبات الثلج الزرق،
ابتسامة باردة لعاهرة ميتة
في عطور القرنفل تبكي ريح المساء
الليل الأزرق طلع عذبا على جباهنا
بصمت تتلامس أيدينا المتحللة
أيتها الخطيئة العذبة!
وجهنا صار شاحبا لآلىء حمر
ذابت في عمق المستنقع الأخضر.
مجمدين نحدق في نجومنا.
أيها الألم! مذنبة تسير في الحديقة
الظلال في عناقات متوحشة
وفي سورة عنيفة تسقط الشجرة
والديوان عليها.
ايقاعات عذبة عندما نعبر
في أمواج من بلور الليل الصامت
وملاك وردي يخرج من قبور العشاق

الى حنة

غالبا ماأسمع وقع
خطاك في الشارع،
في الحديقة السمراء
أزرق ظلك

* ناقد وشاعر من لبنان.

تحت الفسقي
كنت جالساً صامتا أمام كأس النبيذ
قطرة دم
كانت تسقط من صدغك.
في الكأس المفنية
ساعة من الحزن اللامحدود
تهب من النجوم
ريح ثلجية في الأوراق.
كل ميت، والليل
يعانيها الانسان الشاحب
فمك القرمزي
يسكن في، جرحا.
كأنني آت من قمم
السرو الخضر وأساطير
مسقط الرأس
منذ أزمان منسية
من نحن؟ الشكوى الزرقاء
لينبوع مزبد في الغابة،
حيث البنفسجات
تطيب سرية، في الربيع،
قرية هادئة في الصيف
تقيم يوما في طفولة
جيشنا
محتضرا الآن على الهضبة
من السماء أحفادا بيضا
نحلم فضائع
دمنا المظلم
ظلالا في مدينة الحجارة.

مساء شتاء

عندما يتساقط الثلج على النافذة
ويقرع طويلا جرس المساء
لكثيرين الطاولة ممدودة
والمنزل وفير المؤونة.
الى واحد مضى في رحله
يصل الى الأبواب من دروب مظلمة
شجرة النعمة تزهر، ذهبا،
غذاها عصير الأرض الطازج.
يدخل المسافر في صمت
وقد جمد الألم العتبة
عندها يضيء في وضوح صاف
الخبز والنبيذ على الطاولة

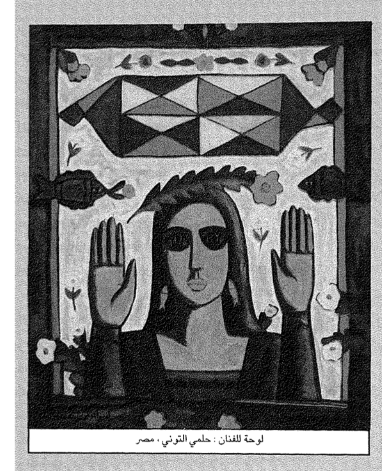
حطام

مساء، عندما تقرع الأجراس الهدوء
أتابع طيران الطيور الرائع
التي، في أسراب طويلة تشبه
مواكب النساك الورعة.
تتلاشى في البعيد على أضواء الخريف
سالكا الحديقة الممتلئة بالشفق
أحلم بمصائرهم الأكثر وضوحا.
وأحس بالكاد ابرة الأزمنة تتقدم
وهكذا أتابع أبعد من الغيوم،
أسفارها
وعندما يرجعني هبوب الحطام
الشحرور يتأوه في الأغصان العارية
ويترنح الكرم في السياج الصديء.
وبينها، وكدوائر مأتمية لأطفال شاحبين
حول المثابات القاتمة التي تتفتت
مرتعشة في ريح الكواكب الزرقاء وهي تنحني.

أشكالنا أمامنا

مساء إذ نمشي في دروب مظلمة
تظهر أشكالنا شاحبة أمامنا.
وعطشى،
نشرب مياه المستنقع البيضاء
عذوبة طفولتنا الحزينة
موتى، نستريح تحت أشجار البيلسان
متابعين بالعيون النوارس الرمادية
غيوم ربيعية تصعد على المدينة المظلمة
التي تصمت أوقات الرهبان الأنبل
عندما ضممت يديك الصغيرتين
بعذوبة فتحت عينيك المتسعتين
وكان ذلك طويلا
ولكن عندما يجرب النفس ايقاع قاتم
بيضاء تظهرين في حقل الصديق الخريفي

قصائد مختارة


لوحة للفنان : حلمي التوني ، مصر

تأليف : جويس منصور

ترجمة وتقديم : بشير السباعي *

ولدت جويس منصور في انجلترا في عام ١٩٢٨ وجيء بها طفلة الى مصر، حيث كانت عائلتها تحيا منذ وقت بعيد.

قبل وداعها العقد الثاني من عمرها، كانت متميزة في الرياضة، وفي وقت من الأوقات، كانت بطلة مصر في سباق المئة متر والقفز العالي.

بدأت تكتب الشعر غداة انتهاء الحرب العالمية الثانية، وقد ترددت في تلك الفترة على الصالون الأدبي للشاعرة ماري كافاديا بجزيرة الزمالك بالقاهرة، حيث تعرفت على الشاعر السوريالي الكبير جورج حنين (١٩١٤-١٩٧٣) الذي رصد ثراء وتفرد تجربتها الشعرية منذ أن قرأ قصائدها المبكرة.

يشير جان جاك لوتي، المؤرخ الفرنسي للحركة السوريالية [في] مصر، الى أن علوم السحر والتنجيم والتصوف اليهودي تبدو [م]ألوفة لدى الشاعرة. وهو يرى أن عنف الشاعرة الاستفزازي، [ح]يث يجتمع الدم والعرق والدموع مع تيمة الحب والموت، لا [يم]لك إلا أن يثير دهشة القارىء. وقد اجتمع هذا العنف مع [س]خرية سوداء في فضاء كتابة أوتوماتية بامتياز.

ماتت الشاعرة السوريالية الفرانكوفونية المصرية البارزة في باريس في عام ١٩٨٦ بعد صراع مرير مع السرطان.

المنون زهرة ربيع تنام

عند قدمي سيدة عذراء وقت الهياج

والعفونات الناعمة الألف

الداكنة كإبط ، الدامية كقلب

تنام هي أيضا في أجساد النساء العاريات

---

* [ال]شاعر ومترجم من مصر.

الراقدات في الحقول، أو الباحثات في الشوارع
عن ثمرة الحب المرة المذهبة.

القدمان الجامدتان غير المدركتين
للصياد العجوز المتكيء على زورقه
تسحقان بيبوساتها المصفرة
الأسماك النائمة على الطحالب المهدهدة
العجوز يدخن يد طفل
عيناه الزرقاوان المحتقنتان بالدم وبالأحلام
تبحثان في البعيد عن الوجه المضيء
للطفل الذي لا يعرف السباحة.

أقدام عارية تماما
وجه ملطخ بالدم
دمك سيىء التجلط
الذي لزنجي
من شعرك يتدلى
القط الصغير المعلق
واقفا على بركاني
أنت حقيقتي.

سأتبع دائما نعشك
يا روحي، ياروحي
سيكون دائما أمام عيني
يا روحي ، يا روحي
لن أكف عن السير في حركة ايقاعية

خلف جسدك فاقد الحياة
يا روحي ، يا حبي.

امرأة مستسلمة في الصقيع الكئيب
لسن يأسها
تفكر وهي تحبك في الحملان المصلوبة
في ملذات المطبخ
وفي السنوات الوسخة الطويلة
للمجاعة الكبرى
القادمة.

أريد أن أرحل بلا حقائب الى السماء
يخنقني اشمئزازي فلساني طاهر.
أريد أن أرحل بعيدا عن النساء ذوات الأيادي السمينة.
اللاتي يداعبن ثديي العاريين
واللاتي يقذفن بولهن
في حسائي.
أريد أن أرحل بلا صخب في الليل
أريد أن أقضي الشتاء في ضباب النسيان
معتمرة فأرا
ملطومة بالريح
ساعية الى تصديق أكاذيب عاشقي.

فراشك جبن
عليه تتمخض امرأتك.
خبز ومخاطيات
رحم وصرخات
عيون تبكي.
ملصقة على الجدار، مسمرة على الفراش
وأنت بالأرض، مكتسيا الأسود ـ مجمد الدم
أيها اليهودي الميت قتيلا.

الرضيع ينام في مهده الأسود
أسنانه القذرة تبين بين شفتيه المشدوفتين
وأنت تهدهدينه.
الغرفة هادئة بالرغم من الكلب الذي يموت
النوافذ محكمة الاغلاق لإحكام حبس الليل
وأنت تنتظرين.
الرضيع يستيقظ من أحلامه المعذبة
الموت ينتظره، مرضعة رقيقة
وأنت تبتهجين، أيتها الأم الصغيرة.

في غرفتك المفروشة بالامعاء المزهرة

ظر زيارة الرخويات المحزونة.
بكين كالعادة في صمت
الحبيكة التي لا تنتهي لأيد غير راضية.
أما أنا، فأقرأ على وجهك المعبر
متفرقات مدينة مبادة
ونترقب في صبر دون تعجل
الوصول المهيب للرخويات ولأصدقائها
الديدان.

لا تستخدموا كطعم
روح الخنزير الشاحبة
لكي تجتذبوا الرجال الشائخين
الذين لهم طعم السمكة.
خاصة خلال الأسبوع.
لا تنتزعوا البصقات
من أفواه الأطفال
الذين يبيعون مؤخرتهم
للحمير.
لا تجمعوا الأثداء الطرية
لقردة بلا حياء
فقد يأخذونكم
دون عذر ولا اشتياق
على أنكم امرأة.

عين الطاهية الحلوة
تستوي في حساء خثر.
ساقا الطاهية الملتويتان
المعلقتان كتعويذة
دقان على الجدار المغطى ببنات وردان
لى ايقاع صرخاتنا المتحفزة
أنت تفصل الشيطان عن عينيه
ني الكلب الوفي.

صعدوا معي السلالم الهابطة
اهرات مفتوحات الأفخاذ تضحكن على كل درجة
عارضات أساكهن مبدلات الأوضاع
ملاحقات لنا بضحكاتهن
بالرغم من حيائنا.
تعالوا معي الى بيت الميتة
الراقدة على فراشها،شبه متعفنة
تسمع الأطفال المنهمكين في ألعابهم البريئة وتراقب
العجائز الذين يحسبون غائطهم.
الشموع تسود الغرفة المهمهمة
حاجبة الميتة عن أعين العابرين
الميتة التي تراقب الأثاث والأحياء
منذ عشرة أو خمسة عشر يوما
وربما منذ زمن سحيق.

قدم بلا حذاء
أسيفة وبلا عمل
قدم خشنة لزنجية غير متوقعة
حلكة الليلة الأخيرة
الزنجية تغني في الشوارع الغافلة
أغنية مسامير الرجل والتكلكلات الحمراء
أغنية الأقدام الأسيفة والتي بلا عمل

جالسا على رصيف رملي
يداه مجمدتان بالبول الراكد في الشمس
الرجل الذي يرتدي أسمالا يمص مكشرا
عين زنجي بلهاء.
القمر يثب من السماء عاويا
الكهنة يبشرون الأرض
لكن الرجل الذي يرتدي أسمالا يواصل مص
عين الزنجي
البلهاء.

أرقص معي، أيها الفيولونسيل الصغير
على العشب البنفسجي السحري
لليالي البدر.
أرقصي معي، أيتها النوتة الموسيقية الصغيرة

بين البيض المسلوق، والكمنجات ، والحقن الشرجية.
أرقصي معّي، أيتها الساحرة الصغيرة
لأن الأحجار تدور محومة
حول طاسات الحساء
حيث تغرق موسيقى الفوانيس.

بقدمين مقيدتين
وبقلب مشوش
انتظر جنينه
حتى أموت مشدودة الى السماء
كنجمة
سعيدة.

زرعت يد طفل
مصفرة من المرض، غاصة بالديدان
في بستاني ذي الأشجار المزهرة.
أحكمت غرسها في التربة المخمة
أحسنت ريها وتطهيرها وتسميتها
عارفة أن عذراء ستنمو في هذا المكان
عذراء مشرقة بالنور وبالحياة
عقيدة جديدة في أماكن قديمة.

سددت أنف ميت
فانتفضت روحه، انتفضت
أرادت التخلص من جسد ماضيها
التمست رحمتي لأن موعدها مر
وتعب هو من انتظارها

عين حارسة داري الكابية
تتدلى من ثريا برونزية
تتدلى حالمة معلقة بالأهداب
عين حارسة داري المكرمة بالخمر
تتأرجح برقة، برقة
طوال الليل على بعد أصبعين من أنفي
مثبتة إياي، مغشيا عليها دون أن يطرف لها رمش
أبدا
العين الرطبة ذات الابتسامات المشجعة
التي تخصب رحمي القاحل
ببولها.

عندي ما يكفي من الفئران
الأكلة النهمة للأجنة وللمولاس
عندي ما يكفي من الصحون
عندي ما يكفي من الأسماك ذات الشوكات الخبيثة
التي ترقص في حلقومي
عندي ما يكفي من التعساء
عندي ما يكفي من اللعنات
التي أصبها على رأسهم
غير مستثنية حتى الصلع
عندي ما يكفي من الجرائم
عندي ما يكفي من قبري
الذي ينتظرني في ظل الغد.
عندي ما يكفي من كل شيء
واشمئزازي ميت من الضجر.

الهاتف يرن
...... ويرد
صوته الأجش، صوت المغني
يرعش ضجري
وترتجف البيضة المسلوقة التي هي
قلبي.
رؤيا تتسكع في العيادة الزرقاء
رؤيا هاربة لدماغ مخدر
رؤيا صغيرة ذات ذيول ملتوية
تبحث بلا طائل عن فأرة كريمة
لتأخذ مكان الجسد النائم
للرجل المثقوب الجمجمة الذي فقد أفكاره
عبر الثقب الأسود والمستدير لدماغه الهائج.

التشنجات التي ترج جسدك البدين

تنالني بالرغم مني في عالمي، عالم طريحة الفراش.
وأنت هناك مكتوب عليك أن تكابد ، ظمآن،
عيناك تعذبانني بين ثيابي، ثياب العاجز،
وشهوتك ترتجف من الانفعال
عربتي التي يسحبها الجواد تلقيك مهملا في ركنها
مذكرة إياك بساقي المصفرتين، اللتين بلا عظام.
تناديك ثيابي من الدولاب الموارب،
عطورها المسكرة لا تحكي عذابي.
كل ليلة أحبس نفسي في نعاسي المريض،
حتى لا أسمع شخيرك الفاحش،
بينما أنت تهديء نفسك. تشبع نفسك ، تستمع
باغتصاب ما.

فتح فمه الذي بلا شفتين
لكي يحرك لسانا ضامرا.
حجب عضوه المعطر
بيد زرقاء من الموت ومن الخجل
ثم بخطوة ثابتة ومجلجلة
اجتاز رأسي في نحيب.

أحبيكم . يا خراف الصحراء الهزيلة
في صوفكم تختبيء أزهار الطفولة الناضجة
أحبيك. أيها الحمار الأبيض ذو القدمين المقيدتين
في قلبك يتردد صدى الحب.
أرسم الجحيم على تربة رأسي حيث تسقط عيناي الميتتان
وأحبيك، يا اله روحي
لأن الصحراء تشحب
والقمر يأفل
حاملا على ظهره
الفجر.

بيضة على السطح
حكت لنهدي الليل الطريين النتنين
غرامياتها.
عين بقرة في جحر
قضت الشتاء متنكرة
وسط الدبية.
وأنا أغزل دون صوف ودون ابر
ملابس اللاواقع الداخلية
انتظارا للمسيا المخلص.

المد يصعد تحت بدر العميان.
وحده مع المحارات والماء الأخضر ـ الأزرق لأول النهار
وحيدا على الشاطيء يغرق فراشي ببطء.
المد يصعد في السماء المترنحة من الحب
بلا نواجذ في الأحراج، أترقب موتي، صامتة
والمد يصعد في حلقي حيث تموت فراشة.

أطلب خبزا
خبزا قوامه الشفقة
أطلب خمرا.
لم أعد أشتهي ألمي
خلصني من لحظة بلا حركة
تنيخ على عنقي
تتلكأ بين فخذي
وتذوب .
امنحني لذة الشهد والبرونز
وربما أصلي
غدا.

سرقت العصفور الأصفر
الذي يحيا في عضو الشيطان
سوف يعلمني كيف أغوي
الرجال والأيائل والطيور ذات الأجنحة المزدوجة،
سوف ينتزع عطشي ، ثيابي، أوهامي،
وينام،
بينما أنا، ونعاسي قصير على الأسطح
أتمتم، أوميء، أمارس الحب بعنف
مع القطط.

وزنوا الرجل الأشيب كالجير
وزنوا قدمي دون أصابعها
وزنوا الثمار الناضجة لأحشائك
على ميزان الكنائس غير الدقيق
ووجدوا أن ثقل روحي
يساوي ثقل طائر بطريق
دون أجنحته.

بأيد ممدودة في الهواء نلتمس
بأيد ممدوة في الهواء ننتظر
رحمتك.
ماء خطايانا الفائر
يتمتم حول معابدك المرتجة
ويغرق صلواتنا التي تسقط في أفواهنا
متسلسلة
بأيد مفتوحة نسأل
بأيد مفتوحة نلعن
والليل الذي بلا حراك يكف عن التنفس
لكي يسمع صدى رد
لم يتم صوغه بعد.

المطر الذي يهطل مرة في العام
يغسل بدموعه المواسية
قلوب الموتى الذين يحرسون تحت الرمال المتأرجحة
الضباع والنجوم والأحياء الذين بلا مأوى،
يدفئون رفاتهم بأكفانهم المختزلة
ويناضلون بشراسة ضد الديدان وآبائهم.
المطر الذي يهطل صدفة مرة في العام
على الصحراء الكئيبة
يفتح الأزهار على وجهها السوداوي،
الأزهار عديمة اللون التي تموت بسرعة
لأن الشمس معجبة بالصحراء صديقتها
وتريدها جرداء نهمة وعارية
كل ليلة.

رميت عيني الى البحر
انتزعت أحلامي من يدي
مزقت سرتي المائلة الى الزرقة
وفي طحالب شعري المتموج الخضراء
أغرقت الجنين.

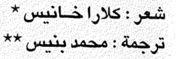
الفحم يخرج من أفواه حديدية
النساء يغنين ورؤوسهن في الهواء
ينظرن بعيدا الى سماء الجحيم الزرقاء
بين المداخن السوداء لمدينة بلا صلاة.
يضغطن بين أفخاذهن على ابر الحياة البطيئة
بينما رجالهن، وأفواههن ملتصقة ببلاط التعاسة المنتصب
ينفجرن.

وجهي يتألق في المرآة الفاترة
دموعي تتفتح وتتأرجح
الصمت الذي يتضرع في غرفتي المشمولة بالحنان
يموت وعضوك يندلع.
فرح خوفي المخبوء في يدي
بعيد سلامي الفوار الصباحي
ضحكتك تزهر في ظل فراشي
والماء يصعد في آبار الليل المرصعة بالنجوم.

لم أعد أريد وجهك، وجه الحكيم
الذي يبتسم لي عبر غلالات الطفولة الفارغة.
لم أعد أريد أيدي الموت القاسية
التي تجرني من قدمي الى ضبابات الفضاء
لم أعد أريد العيون الرخوة التي تضمني
والأواني التي تبصق مني الأشباح البارد
في أذني.
لم أعد أريد سماع أصوات الأكاذيب الهامسة
لم أعد أريد التجديف كل ليالي البدر.
خذني رهينة. شمعة، شرابا،
لم أعد أريد تزييف حقيقتك
ليكن لك ما شئت.

باتجـــاه الفجـــر

تشكيل : أوروك عباس علي، العراق.



شعر : كلارا خـانيس ★
ترجمة : محمد بنيس ★★

ورود دمشق
التي تغذي الوميض في الظلمة
تعكس الهالات
ومن نار ثلجها
يحميني الليل.
ماكر هو القمر
بين أشجار الزيتون يعري الصمت
ويبوح باسم
المحبوب في الأغصان

ضجة أرجوانية
عن نفسها تعلن عند حدود الهواء
بالرياح ذراعاي تمتلئان
وإلى يدي تسرع ذرارات نفس
من ولو في الصحارى، يخضر من جديد
الشجرة جريحة،
عطرها يغطيني.

أيها الهذيان المحبب
عند دوران الكواكب!
شعلة تغوي
الدخان الذي يرقص الأحلام،
قلبي ساهر، رغم أني أنام

بدمها تعطي النجمة
شكلا لشقائق النعمان
التي تلخص أشعة الشمس
من أجل الادخار
حتى آخر آهة
عندما يأتي الغسق.
لو كانت بشرتي وليدة البهاء
لأهديتها ببالغ الزينة
من أجل دعوتك
لأعراس على سرير معطر
تحمله الطيور
في طيرانها بين السحاب
حتى يذيب لجين القمر

في الكل
حمرة محرقة تغمر النبضات

لا خنازير برية على حجري
لا شيء غير الضياء في حالته
ضياء الشفق والغسق
الذي يغذي المياه الحية
وأصوات عرائس البحر
اللذيذة ، عند اتقاد الفكر
وهو في خضوع
مطر من أزهار الكرز
يضع في الهواء
هذا الضباب المضيء
حيث تتهيأ
العيون التي نرغب فيها.
وهيئة الصوت
تنحني وتنسحب
فيما نحن
جامدين ندخل في الضوء

★ شاعرة اسبانية معاصرة.
★★ شاعر وأستاذ جامعي من المغرب.

الذي عنه يعلن الاتقاد
وبالنسيان نظل مأخوذين.

وفي الرؤية وحدها
التي تخترقنا
منطوين نحن
من أجل جوار الطائر.
كما ينزل ماء عن طريق الفم
وفي العمق
يكون بحيرة وديعة
على الضفة التي تنام عليها
النحاءات الوردية
والأيائل الواثبة

حيث يقيم الحبيب
بالاشارات يمتليء الفضاء
الذي يدجن الصرخة متقزجا يتلألأ،
ينحت بيد من البللور
وجوه كل شيء
حتى يبلغ عريه
وكل شيء أيضا، في تيهانه،
يجذب ويسحر:
نهاية الهواء
حيث الزمن يستسلم للجمال.
كل شيء هو ضوء على بحيرة وجهه،
مرآة الصمت الثقيل للكائن.
أصبح نشيدا سعيدا
لأني تأملت
الشفافية المطلقة
السابقة على الولادة.

العقد في عنقي
- يد من ضوء -
على الخيري الوديع
يشده بعقده
على كومة القمح
يحني الرأس.
لكل ثقل نهايته في الانسجام.

تنتشر النعم
والموسيقى تلطف
وترها الثري
بين أشجار الغبيراء.
بالجمال يكسو
الدورات الشرهة.
أثناء البرد
يسكر تحت التراب
ذبذباته
عند يقظة الربيع
أجفانه في العشب تنفتح
وهي تملأ الحقول

الأفق يتجلى
وفي شكل غذاء يعود لي
تحت قبتي أتلقاه
ـ اتحاد شهواني ـ
للكائن اللامجسد ـ
وأتحول صرحا
للحاسة الثابتة
غناها اللامحدود
في الايقاع يزهر.
لنذهب الى كهف الأسود
حيث الكلمة النائمة
تنتظر قرباننا لتستقيم
في معناها الممتليء
وتمنحنا هدية الحب الخالص
ممتزجين في الفكرة
يعطي شكله للواحد.

من لسانه تنفذ
شرارة في فمي
عندما الشفتان
تتوحدان كالتويجات
ووجهانا ، أخوا العشب،
يفترقان تحت رحمة السماء.
وتحت الأجفان
ينبثق نبع هاديء

يوسع الأفق.
أسلم نفسي لبللور الجهل
تنفصل الساعة الراهنة
عن نشاطها حتى النهاية الخفيفة،
يضاعف اللامتشكل الغبطة
نهران يتوحدان
في سرير واحد
وينمحي أصلهما.

وتسيل الحكمة
فيما تستنفد العناق
ونحن منشبكان
والى البهاء الالهي
نسلم بشرتنا.
يحرر صدري
ورودا وحليبا في سخاء متحمس
منهرقا على التراب،
يضاعف الحب
هباته على شفتي
ويولد نبوآت
عند فجر المحبوب

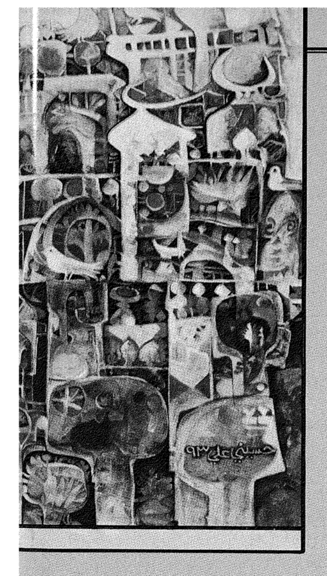
قبلات من فمه
ألسنة اللهيب
حتى الدواخل
حتى الأقاصي
في الدائرة
المثبتة هو العالم
ومركزه يخصبني
القصيي بدخيلتي
مركزي يزهر
نبع يمتد
أرض
جناح الطائر
لسلة النار
شيء يتعدل
لد الماس

سكران بالهواء
الذي يغذي
ويحفظ الطيران نحو العدم.

وكل من يتيهون
في تكوكبهم في مسارهم
يوجدون معلقين
صما عند انبثاق النجوم
التي تتبع الموكب
دون حراك
في مرآة الليل السوداء.

طمأنينة لذيذة، عدم خصيب
يقودني نحو الأذرع المشعة
حيث الكائن تنفس في الكل.
من سيقول طرق أو معابر
غايات ، أحاديث وأصول؟
وحدها القبلة في فمه
علم مذاق رفيع.
لو يجيء البحر
لقلت له
أن يعود بظلماته من حيث أتى.
جسدي خاشع
لأجل الخير الذي يتملكني
سرير خالص لنهر
عند تقاطع الحب.

أيها العجيب، حديقة بين الشعل
على الأحدور اللامع
حيث تستريح الزرافة
ضجيج النبضات
يتحول الى أناشيد
فيما الشمس تسطع
في اكتمال الليل،
والوردة ذات الأوراق الالف
تتوج القلب.



قلاع هرمة

عــالية شــعيب *

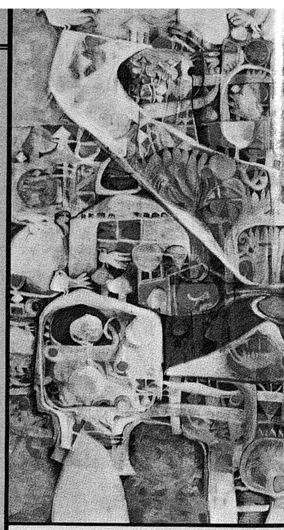
- ١ -

غيابك
يشعل فـيّ حضور المجزرة
كَل الذهب الأسود وسخ لا يعنيني
ورق مثقوب العينين
ووجع الشهداء في آخر ظهري كل ليلة
عواء الأنين ينسج خرافة الكلام
كل ليلة
وجهك والشهداء وذهول الجدار وأنا

- ٢ -

غيابك
ينشرني كالقلاع الهرمة
على ذراعيّ بحر صار يرفضني
غيابك
يشعل أثواب وطني الزائفة
يتركه عاريا إلا من هيكل فضاء صدىء
كم أنا ناقصة باهتة شاحبة
دمي ماء شمسي حجر
ذاكرتي مختومة بنحاس حضورك
يدق بكعبيه هامة وجودي
يهز نخيل عطائي
فأرسب في كل امتحاناتي

★ شاعرة وأستاذة جامعية من الكويت



تشكيل: حسيني علي، مصر.

وأقف مكاني
لم أزل أحسب أنفاسك
أبقى
الصغيرة التي تركت خلفك

- ٣ -

الدمع يطفر من بياض الجدران
المضجج بالانصات
وغيابك يقطر من أصابعي
يقذفني في طين غربة لم تعرفني
يرتديني كشمس ثلجية
فيخون القمر ضياءه
وتختزل الفراشات أجنحتها
ويقشر النرجس عنه أعذاره
والفضول ترقبه والوعي ترصده
والخبث وشايته

- ٤ -

مرشوشة بحس راعش
انحاز للانطفاء
دونك يهجرني وهج الأحلام
يعبرني اليوم كالرماد المسكون
بتكرار ذاته لونه غضبه وعوده
لا أشم دمي لا يكلمني عقلي
فقط مهزومة
أجرني وأحملني أسقط وأسقط
مرئية للناس
ووهمية في مرآة يقظتي

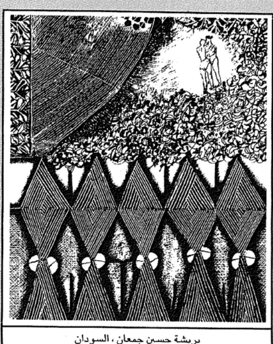
- ٥ -

حضورك يزنر قوافل وجودي
كيف أتجدد
كيف أزرع هواء الياسمين في سقف الروح
كيف أعرف أنك هنا لست هنا هناك
في داخلي تملأ خارجي
ماذا أعرف ماذا لا أعرف

- ٦ -

مدوية هي الأحداث
وسطوع سرعة رحيلك
والأشياء التي تركت مبللة
- لم تزل -
تنتظر عذوبة أو فخا
مثل شغف الزورق للوصول
أو أسر الشهقة لفحيح الزعفران
هدوء مطبق والعويل يتراكم في جوفي
هل أبكيني أم أبكيك
هل أخفض كتابي أم أنشر صيحة
أم أعلق وجودي
حتى تأتي فآتي

ليل أبيض...


بريشة حسين جمعان ، السودان

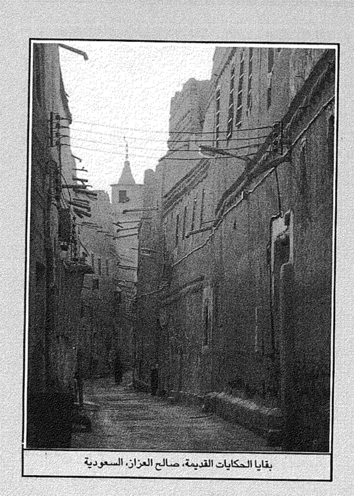
نزيه أبو عفش*

أهل الحبر الضعفاء
ما أجملهم
يبنون بيوتا بدخان ورقائق غيم
ويقولون لنا :
ما أبهج أن يحيا الانسان
كالدودة، حرا ونبيلا
يحفر بين الأعشاب كنائسه ويصلي
كي تبقى أقمار الحب تضيء خرائب هذي الأرض العمياء
...
ما أجملهم بشرا
ما أشقاهم قديسين .. وما أوجع دربهمو رسلا.

ما أجمـــلـهم
يبكون على أنقاض الدنيا فتئن على دنياها..؛
يبكون ... فيسقون هشيم حدائقها بدموع خضراء
أهل الحبر الضعفاء
ما أتعسهم
يسعون إلينا في الأحلام كما يسعى الموتى
يرتجفون،
يئنون،
يخطون ، على الماء ، رسائل لا يوصلها البحر إلينا:
كتبا،
شهقات غامضة ورسائل غوث
أرواحا جعدها الليل وأبقاها طافية فوق أديم الماء
كبقايا سفن .. وتمائم بحارين.
أهل الحبر حزينون،
عراة ووحيدون.
كأنهمو آلهة أضجرها اليأس فشاخت؛
والسفهاء
كثر:
سفاحون
طغاة،
سيافو أغنام بتمائم وقرون
فقهاء غريبو الأطوار .. جميلو الطلعة
نخاسون
لصوص
وملوك عمي!..
......
أهل الحبر الضعفاء
تلك هدايا الحبر إليهم:
ليل أبيض
ونجوم سوداء.

---
* شاعر من سوريا.

وجه قرية


بقايا الحكايات القديمة، صالح العزاز، السعودية

ناصر العلوي *

وحيدا فيما يبدو الصعلوك
أخذه الهرب الى مأزق
يخلط أسماء القرى بأسماء الفتيات
كلما البرق مس أغصانا
وبدت خلف السياح
طيور تطير بقوة الشوق
جسد متيقظ
وقلب يمرح.

وجــوه أرق

ليلة
بين الأضواء التي تريق البصر
والأضواء المطفأة
سلكت طريقي حيث الليلة معلقة
والقلب يندفع بلا قيود.

***

لتكن الليلة مظلمة
ما أدراني وأنا غائب عن الوعي
ان هناك في زاوية من الطريق
من يمسك بسكين
أو يكاد ينتهي من جزّ حلمه

***

مازلت متيقظا
متحكما بخسارتي
لم أفرط بخطوة صوب الهاوية

* شاعر من سلطنة عمان.

***

كل يوم أعود الى البيت
وكل يوم أرحل عنه
باب البيت لا يشبه شيئا
ولا فتحه يشبه الغياب.

***

استيقظ في الفجر
حيث تاهت قدمي
حيث الموسيقى التي يروق لي سماعها
تستيقظ كالنمل
محشودة في طين بيتي

***

متأملا في الأصدقاء
منهم من عاد اليّ
واستل ندمي
ومنهم من غاب

***

أفقت من النوم
كالعادة : يتيم من الرعب
الأهوال والمخاوف
تصحو بلا حلم.

***

وزعت خسارتي
واستفحلت مصيبتي
وانسدت الطرق
من كثر ما مسدت عيني.

***

الأغصان مشطونة بباب البيت
الأغصان كلها
لا ريح تهز الطيف على العتبة
خطوة تتسرب خارج الصباح
والخطر ماثل بقوة
لكنها الأغصان ممدودة ومخضرة
مثل يدي المتعذرة

***

أسمع أصواتا
أن الصباحات تعود في صوت
وأنني في المساء سكران
كطيور الأحراش سكرانة وبرية
تغط في الأزهار
وتطير بالشوك أجنحتها.

***

بين الموسيقى وظل الأشياء
علبة دخان
وكأس خمر ملأتها الآن
ورميت بمفكرة العناوين على الطاولة
دائما مصاحبة لي
مع أني قليلا ما أكتب الرسائل
واذ كتبتها فلأكفر عن ذنب.
كنت رجعت الى البيت
مضاء بتعب النهار
وأشعة الشمس
أقول وهجها
وأتخيلها عندما تشق الوديان
وتتقمص أردية المطر
وتشعر بمثله.

***

ثلاث نساء في ساحة الظلام
ثم امرأتان وصبي، ثم قطة سوداء تمشي محاذية للبحر
وصوت الساحل الخفيف
يكاد لا يصدر سوى صوت لسان قط يلعق الماء
لكن فجأة أضيء المكان بالسحر فلم تخطئهم العين:
كم من النجوم تكاد أن تسقط
هدوء بارد وبعيد سقط بعض منه على الحجر
في الأمكنة التي مررت عليها.

إشارات

تشكيل : حسيني علي، مصر

سلام سرحان*

إثراء

رائحة أنوثتها
إضافة ماكرة
الى
تاريخي الشخصي.

فخ

بيقين دون كيشوتي
أواصل انتظار
الـ«القصيدة»
التي ستوقع الأبدية
في شراكي.

(...)

جميع الجهات
لا تفضي
الى شهوتي القادمة.

جهل

جسدي:
(....)
الشهوة:
محاولة دائمة
للقبض على الأبدية

انتحار

سأغادر هذا العالم
مطمئنا !
لو كنت أعلم
بأنه لا يحدث من أجلي
الغارق في حدوده
لا يعلم شيئا
عن قفزاتي السرية.

(...)

أسماء الأشياء
تخمد حضورها
وتهزم أسئلتي

رأفة

أشفق من قلقي عليّ
وأنا أرقب الجموع
تسير مطمئنة
الى حتفها.

سيزيف

مرة أخرى

* شاعر من العراق يقيم في لندن.

سأتسلق ذرى اللذة.

صراع

الجسد :
الذي تحاصره قوى الطبيعة
يتآمر عليها
مع جسد آخر.

اعتداء

تلك الأنثى
التي تنفث الدخان
فيضمني إليها
لا تعلم
أن أنوثتها أكبر اعتداء عليّ
منذ الأزل

انعتاق

الشهوات:
التي أطفأتني
أخذتني من عبودية اسمي.

(بداية)

جميع القفزات
تبدأ
من إقتراح الجسد.

طلسم

الهروب:
الكامن في خطانا
من ماذا؟
والى أين؟

متاهة

السقطات
التي تفاديتها
هل كانت منفذي الوحيد
التي تحرثني
تصعد بي الى النيرفانا

ملاذ

هي :
النافذة الوحيدة
في جدار الآخر.

تشابه

الظلام:
الذي يضمني
يعلم أن لا فرق
بين جسدي
والصخرة المجاورة

خلود

جلجامش:
الذي أضاع عشبته
لم يدرك أن
الآن يساوي الأبد.

رهبة

الوجوه
التي تتقاطع في الزحام
لا تخفي خشيتها
من سقوط ملامحها.
من هذا الحصار.

رهان

ينشق معطفها عن طريق!
أراهن
أنه يفضي الى الخلود

مناورة

هي تدرك:
أن حضور ساقيها يحاصرني
وأنا أدرك:
أنها تحاول تشديد الحصار.

شبق

ينهض البحر
الى عريها
فتتساقط أطرافي
والخريف يطول.

إضاءة

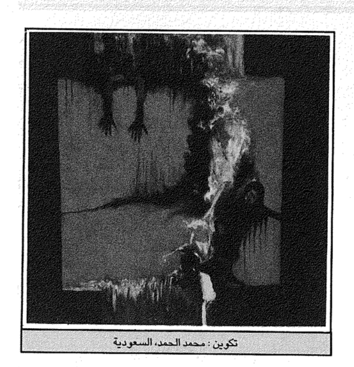
جميع الأسرار البعيدة
تقع
في انتباه الجسد

سمو

اللذة

من معلقة [ح].. لمريم!

أحمد الدوســـري *


تكوين : محمد الحمد، السعودية

دفن رأسه
بين الأمس واليوم
جر بصيصا من عنق اللوم
كان رأى ثعلبا
ثم سد فراغ الوقت
بخنجره
خرّ من رأسه الماء
لم يبق في صدره
إلا عشبة النوم؟!

●●

مبيض من رأسه
حتى الجزر الراسية
في موانيء أشعاره
يتوحد في ساعة الصفر
لم يتحرش بالعاصفة
إلا كي يعطي نصابا شعريا
للريح المبرمة
بين أعقابه
وسماء الكويت التي
تنصب قلبه المحدود
كمينا لنبض الشوارع
قال لها: نيف وعذاب

لتفريخ الأشجار
على أيدي نساخ المرافيء
أو بؤس!
نزعة ثم أخرى
النشيد يتواتر في
يوم يأسي
النساء قريبا من «بو بيان»
يسرن حزينات
في أيديهن الجبال ممزقة
بين أضراس الحرب البحرية
والديدان

أبيض أحلاما سودا
أتسارع في مهلكي
وأبطيء عيني للشامتين
فرارا
من الدرك
أرمي الروح طعما
للذئب الملكي
أستدل على روحي
بالأبيض
والأسود
المحبك

●●

* شاعر وأكاديمي من الكويت.

هذيان المـــوج : خصال السفائن!
هلوسة البحر : دود سريع في رأسه
رأسه الكون
في
لوثــة الســـــمك
عطب شعري في الطرقات
مهادنة للقباب
تظلل عشب النوايا
خراف الذبح/ الميادين
نافرة
بالسكاكين
حول رقاب الخطى
الأرجل المتهاونة
المتساهلة
تتسيد تبذيرا
في سواد النعمان:
«يا جنرال الصحراء
في يوم بؤسك
توجني حارسا
للنكبة
لا أحمي ظهر التيه من
فراديس مريم
عيناها مستا البئر
صار حنينا لي
وأنا الأبيض المسكين
فراديس مريم مثل عواء في الريح
تخنقني
مريم البدوية تجري نقيضا للسنوات
تذوب على نخلة
ملء جفنيها برثن للمنفى
وأزمنة الحرب..
مريم عيناها تتمة للفخاخ التي نصبتها الفراشات لي
للجراجير،
تسبح في دمع أمي الأحمر:
يا جنرال البلاد
التماسيح في الصحراء
وبحر الصحراء يطوق أشجار مريم
عينـــاها واحـــة للمنافي
للمنى في
واحة عينا مريم!

● ●

يجلس النعمان على دكة
للحروف الصفراء
يأمر بالبحر...
يؤتي به عازبا
فوق سر من أسرار الدولة
موثوقا بالململ والحكمة
فيمد لآنية الطير
حربا من الشمع الأخضر
ويدا . للشراب
تدخــل الألـوان عليه إنــاثــا
إنــاثـــا
يختار من الأموات ثلاثا
والجبال أثاثا
ليسن على الأحقاد
شريعة حربوراني!

● ●

أستشير بياضي في قتل
يدلهم بياضي حتى النخاع
يشل فضائي..
الجراجير ضاربة في
أناشيد الأطفال الفولاذيين
أطفال البترول : أغاني الشر،
تسيل على بيت الطين،روث البقر
والخرائب منعطف روحي
قواقع برية
للذين نجوا بفخامتهم من شباك السمك
يمكن أن تفسد أبهة الغيم
فوق النزل الأخرى
والطناطل سوداء تأتي مع
لسع الفئران البيتية...
من ميازيب الفقر
تأتي الطناطل
مسقوفة بجريد النخل
ومذعورة من تكاثر أشلائنا
....
فنبايعها : إنسانا علينا ؟!
السكيك جراب الحزن
وأين نمد سقوفا من الصوف..؟
دار السينما
شمعة للخيال المسجى على برمة
للشرب .....
الكلاب هوت فوقنا هكذا:
يا كلاب الفرسان السوداء

انهشي موسم السرايات
يغلق باب البحر علينا
يتركنا نهبا للقوارب
بين أفاعي الماء...
وثكنات الاندحار
صفار يسقط من قرقور السمك،
يستقر بأعيننا المكشوفة
للمارة ....
شمعة حيكت ضدنا
من «كريب»،
تنير حنينا وحشيا،
لا يسترنا من موت على الأبواب
مكشوفون للمارة...
نمشي حاملين ندى الأعتاب
يا للأشجار الرمادية
الساعاتي يعلقها حرزا منا
ويعلي من طيشنا حتى نبلغ الأسباب
الى مستوى حدسه
في أعالي الوقت يدور بساعته
في الدروب،
سائقا
أوقـــاتـا
لساعته الفارغة...
نصعد في معصمه «الرانقول» ...
لننزل في مصنع الثلج :
يا مريم الذوبان بكأس من الغدر
أم بلد وعر،
الثلج يقول لمريم أحراش
يتوارثها شره الغابة
الماء فوق سنامي يا مريم الزرقاء
البحر ملصق جداري في عينيك
يطول الثلج لكي ينهبوا من خزامى
عينيك أثاث طفولاتهم
ينهون مهمتهم في جرجرة الهدب عن
سدة الأشجار..
سلاما ..
يقولون للثلج الذائب فوق أحلامنا
لا الجرائر تردعنا
والسرائر مشوية بالرمث
ومغوية بالحرث
ومريم تغلق بوابات المدينة في وجهنا،
تخزنا للأسود تمسي المدينة

والأسوار معلاة
حتى عينيها...
صغارا كنا ... البهلول يدخل إبزيم وحشته
في الدكاكين،
ثم يصب رضابا من حزنه
نلعق البحر مثل ذئاب
ثم نقض مضاجع فئرانه
البهلول مصحة أحلام متنقلة
والأسوار تجتثنا
ترمي ما تبقى من حزننا للكلاب
وراء الأبواب...
فارعة الريح، تدخل صحراء
تدخل الصحراء الى المدينة بالقهوة والنوار
والشوك البدوي ...
لم نكن «انجليزيين» لكي
ندخل أفواجا معها ...
يمشي نائما قلبي، يمشي مائلا
حارقا جثث الأفكار
مضاء بالأسود، والمقاهي المدخنة كالسمك
والمقابر/ يمشي موتورا/ علبة أسود في عداد المرضى، في
شيلة البحر فارعة كبرى، الأزرق وحشا يأتي الأزرق
يأتي من الشرق مصحوبا بعباءة ماهود/ يا لمريم ....
فوق مجامرها الخندقوق/ معاشب تعوي الزنابير منها/
دخانا دخانا/ تطن على ساعدي،
سمراء
شديدة كف ، تطل على أثر وحشة
ليس منه: خروج إلينا
ليت لنا ثغرة
فنسير سيرا،
ليت لنا سر في الظلام
النوارس تخفق في أيدينا بيضاء..
مثل النورة ...
أحلامنا كالهوادج
فوق ظهور الناس
الهواء الأبيض يرمقنا شذرا
....
كنا ننوء مطرا
قرب الباب ....
كنا .....

---

* القصيدة من الديوان المخطوط «معلقة ح لمريم».

قصيدتان

غازي الذيبة *

خدعة

قد تتعثر اللغة
وتنزل عن أعطالها
قد تبدو هذه الأرض حكاية في الأساطير
نقوش بياض
وحمقى

قد تتدلى سيمفونية مريضة
على شجر هناك
لونه يتمزق في هدوء الاحتفالات
وفي عناق ثلاثين راقصة
يتعكزن على عماهن
قد تحدث ثلاثون حربا
وثلاثون كارثة
وثلاثون قطعة لحم مشوي
وثلاثون مهاتفة من نيويورك
وثلاثون امرأة حبلى بالوهم
وثلاثون زعيم عار
وثلاثون حديقة للموتى
قد تحدث كل هذه الأغراض الشعرية في القصيدة
ولكن المرأة ذات الشعر الذهبي
لن تحضر أمسية الشاعر السكران
لأنها نسيت دبوسها الألماس في الخزانة

* شاعر من الاردن.

هجاء

دع ابتسامتك الصفراء
وقميصك المشجر

دع كل ما تتناوله في مغامراتك معي
الكلام الطويل
الكتب
الصداقة
الفتاة التي اصطدتها في الشارع
رغبة السلسلة الذهبية في عنقك بالتأرجح
البار الذي ادعيت أنني سكرت فيه معك
الملابس المستعملة،
شراكتنا الأبدية في البؤس
مطاعم الفقراء

دع اثرتك للتقنيات الحديثة
والبرجوازية الغبية
والموسيقى التي تسمعها لتصبح مثقفا
والسجائر التي تتركها على الطاولة في غرفتي
لتعود مرة أخرى
وأنت تحتج على الذاكرة

يكفي أن تنسى ثلاث مرات
أنني
وجدتك في البالوعة
تشرب العظات من حكماء غفل
يكفي أن ياقتك القاسية
تكسرت من ركلة واحدة
أنا لا أذكرك بأكروباتك الفاشلة
لا أدعي أن حروبنا الباردة
صغيرة
لا اتكاثر تحت المجهر
لا أمارس نوعا من البطولة
على هزائمي

دع كل لهاثك
الى أن تكون ولو مرة واحدة
أنت
وانظر لثلاث دقائق في المرآة
وكن
صادقا
مع
كل هذا
الهراء

أســـجل

تشكيل : شاكر حسن آل سعيد، العراق.



أسجل

عندما تسلقت أقدامي الشجر ضحكت من نعومتها الدبة العمياء التي تحضر في الجليد مخالب مشعرة للقوة الفاتكة التي أراها فأسجل عندي أن دمي بارد وأن الدم الحار مختبيء تحت سلاحه.

صعود

أصعد لاستنشاق السماء ويصعد من الصمت مسترق لاستنشاقي. أنا صمت، والصمت الذي يلاحقني لا يخرج عن ملاحقته. فأكف لأتمطى خارج أنفي. في الوثن فجوة تسرق الأنف. لم يكن الوثن مستنشقا، لقد كف، وعندما لا حاسة له لا يعود موجودا لاحصاء صمته. ويدي طفل معابث ترك للدودة الميتة حياتها مقابل ألا تتحرك في مجاله. تعتصر اليد موت الديدان فلا تصعد لعد حركاتي، واذ لا حركة لي فلا قدرة على أن أموت، وقد مرحت بين أن أخيط حول نفسي شكل الوثن أو أن أفتق الجمود الذي كتته سيان صعودي وصعود الأشياء من حولي. فلم ـ اذن ــ دونت الجمل الأولى؟ سخف أن تبتدع الحرير الشرانق، أو أن يتقاطر على رأسي الوقت المسلسل في العنق.

وأعيد توزيع الخريطة......

أنا

أنا المعيشة على شاطيء
أنا السمكة بين زعنفي صيد
أنا التهام الدبة جسدي
وعلي بعد ذلك
التذكر أن لي أنا

* شاعرة من العراق.

مقبرة

- الى بابلو نيرودا -

مقبرة تحضنني بلا عيارات ولا دماء، لا الشاعر تنكر ولا انفعال ألوف، لا أسطر متناسقة، ولا عرابيد تقتل فقط دخان في فضاء الغرفة ، لماذا العالم يمتد تاريخه قبل تدوين أصابعي، الفضيحة قائمة، الهدم يتكرر، ليس يهدي الشاعر قصيدته الى اسمي، والانفعال انتفى الداعي له، لا داعي بعد لحرارة سيرتي بين جمهور، الجمهور تفرق، والدموع السيالة نفدت بلا اطلاقات ولا ندوب، ها هو جسدي كاملا، بلا مآس ظاهرة، بلا حادثة، ليس للعالم ان يحتفي بالحادثات، فقط دخان في فضاء الغرفة ستندد به أم وتسحب مني رخص الانفراد بالنفس المتبقية.

أقل

واسع : خرتيت
أقل : أسد، هو حصان يعدو
عجل بحر أو نورس
أقل .. أقل: سمكة ، حلزون منزلق
أقل
قطرات دقيقة في علقة بطيئة.

محاربة

محاربة أخيرة فاتها القتال روحي
تتعكز على ذكريات منسية
وقبلات ممحوة. في الفم شعر بنات
وفي الجسد مقتل لم يتم.

أنت

أنت فاكهتي العفنة
ألقمها والديدان تقاطعني
ولكل حصته.

الشواطيء

الشواطيء لا تبقى في الماء طويلا
وقد نفدت آخر قواربها
وراح شحمها يجمد حتى نسي أنه ماء

يهربون

يهربون محميين ، أهرب غير محمية، أقع في الغرفة نفسها.
أيدي مهاجرين لا تتلقفني، لم يعد للمهاجرين أيد.
وأنا في الغرفة غير محمولة على فيزياء،
فقط ميتافيزيقا النهرين تنسجني من غرينها
أصير أرضا أنا الأخرى، ويهرب محميون، يهربون جيدا.

أكبر وأصغر

تجوالات شتوية، برد وصقيع، وأكبر مني وحوش
أصغر مني طيور، وبينها أتعلق بمرتبة أجناس
ومواصفات طول وعرض
ولي بعد ذلك تاريخ حياة على الأرض.

متعاكسين

ويلوح أكل اللحوم بتوته وأعشابه
فأرى سفينتي الخرقاء ممزقة الشراع
لا تلوح الا بعظمي جثتي العفنة
متعاكسين كخداع مرآة.

عندما

عندما قربت نهايته
خلع الأسد جبته
وراح يمضغها متخلصا من الجسد
وبقاياه العزلاء الآفلة.

شرك

المسافة

زاهر السالمي *

دائما
تخطيء الثقب،
رغم أن المسافة
لا تزيد عن عقلة إصبع.
تلك المسافة، شرك
على الواحد أن يجتازه
في بياض العتمة.

هكذا .. أمسرح الأشياء
في المخيلة ، وأعد
البيت للحدث.
البيت
ذو الغرفة الواحدة،
والنافذة الواحدة.
مرسلا اصدقائي
الاشباح،
من أجل باقة ورد محنطة
«حيث لا يوجد غيرها»

أنتظر الرغبة،
حيلتي الوحيدة،
- في مدينة مقفرة-
تتدلى من حبل السرة
الى الفراغ
أعلقها مرة اكليلا للنهار

ومرة مشنقة لليل
ثالثة أرميها جانبا
كطفل مل لعبته.

لذلك كررت:
رائعة ....
لكن كاهلي لا يحتمل
غراميات كبرى
حتى رأسي، أحمله باتزان

في مدينة نظيفة حتى اللعنة -
لمجرد أنه
عبوة
ناسفة.

هكذا .. أجد
أنه لا طائل من التفريط
في لفافة
كل ما يقتنيه الأمليون.
فما أن يأخذوا أول رشفة
حتى يتركوا مواقعهم
لأشخاص يشبهونهم
الى ثكنات،
لا تدركها بوارج الذاكرة.

وبالرغم من بقع الرعب
التي تسطو على الوجه
برتوش ليست أخيرة

بالرغم من الهزات
الأرضية
التي تجوب القفص الصدري
مازلت انتظر فتاة، وأحلاما
سرية،
أقتات منها كل صباح
رادما حفر الليلة الفائتة.
مازلت أحتفظ
بصورة،
لأم
تنزوي في قرية
قاحلة
حتى من الذكريات

الأم
تلك الحافلة التي حملتني
مع أناس آخرين
لا تربطني بهم صلة ، سوى
أنهم كانوا في نفس المكان
لفظتني ،
دفعة واحدة، الى تقاطع طرق
دون
أن تمهلني
حتى أتعرف قسماتها
أو
تتعرف
قسماتي.

* شاعر من عُمان

إميل ميشال سيوران

حكيم الأزمنة الحديثة

موسيقار العدم يحن الى ما قبل النشأة

محمد علي اليوسفي *

من النادر جدا أن تصدر الأعمال الكاملة لأحد الكتاب الكبار، بعد موته، دون دراسة، أو مقدمة مستفيضة تتناول أعماله.
وهذا ما حدث في الطبعة الكاملة لأعمال إميل ميشال سيوران التي صدرت في نهاية سنة ١٩٩٥ عن منشورات جاليمار الفرنسية (سلسلة كوارتو) في ١٨٢٠ صفحة.
ولقد أضطر الناشر الى الاعتذار المبرر عندما صدر المجلد مشيرا الى احترام مبدأ دافع عنه سيوران: عدم نشر أي كلام آخر غير ما كتبه المؤلف!

لماذا؟

لأسباب عديدة:

فهاهوذا سيوران يقول في شذرة من كتابه «قياسات المرارة»: «كل تعليق على كتاب هو سيىء أو غير مجد، فكل ما لا يأتي مباشرة لا قيمة له» هذه الشذرة يصدر بها الناشر هذه الطبعة الكاملة أيضا. ويمكن أن نجد هذه الفكرة بأشكال وصياغات مختلفة في كتب سيوران. يقول في كتاب «الاعترافات واللعنات» مثلا: «لا ينبغي الكتابة عن أحد، أبدا. لقد اقتنعت بجدوى هذه الفكرة الى درجة أنني كلما ملت الى فعل ذلك، كانت فكرتي الأولى أن أهاجم الشخص الذي سأكتب عنه، حتى وان كنت معجبا به».

وللخروج من هذا المأزق، أي عدم التعريف بالكاتب وبسط أفكاره، التجأ الناشر الى أسلوب آخر: أن يجعل المؤلف يتحدث عن نفسه من خلال ملحق يضم مقتطفات من الحوارات التي أجريت معه على مر سني حياته.

وهذا ما سنقوم به بدورنا: سنتحدث عنه بلسانه. وسيكون استنادنا أساسا على تلك المقابلات، وعلى بعض آرائه في «شذراته» أو كتاباته المقطعية، وبالخصوص على الكتاب المتميز الذي أصدرته سيلفي جودو سنة ١٩٩٠ عن منشورات «جوزيه كورتي» بعنوان «محاورات مع سيوران». يلي ذلك نبذة عن حياته، وتعريف تحليلي بأبرز أعماله، ثم مقتطفات مترجمة منها. ونلفت الانتباه الى أن مجلة «ماجازين ليترير» المجلة الأدبية الفرنسية قد نشرت في عددها لشهر سبتمبر ١٩٩٧ كراسا يضم شذرات لم تنشر من قبل لسيوران، وقد ترجمنا بعضها استكمالا لهذا الملف.

عاش سيوران في مرحلة تتحدث عن الحداثة وما بعد الحداثة لكنه اختار الابتعاد عن زمانه وعن الزمن. سعى الى تحطيم المعنى من أجل خوض تجربة اللامعنى. أعلن أنه ضد الفلاسفة وضد المنظومات الفلسفية والمقولات. كما أنه ضد المفكرين الذين ينطلقون من الاقتباس والاستشهاد. وفضل شكل الكتابة المقطعية والاعتراف، والحكمة المختزلة، على الخطاب المتماسك زورا وزيفا كما يقول. «يمكننا تحمل الشر وليس مفهمته. ولا معرفة عنده الا عبر الحواس «كل تجربة عميقة تصاغ بعبارات فيزيولوجية».

أمام الفلسفة والفكر، يختار سيوران الشعر والموسيقى. وهو مثل الشاعر يخاتل شكوكه ليتعاطى الكلمة ويحول اللاواقع الى واقع صيغي. الشاعر؟ «هذا الوحش الذي يراود خلاصه عبر الكلمة والذي يملأ خواء الكون برمز الخواء

* كاتب ومترجم من تونس.

تحديدا» أي الكلمة والموسيقى؟ «ليست من جوهر انساني لأنها لا تبعث أبدا على تصور الجحيم».

في اجابة له عن سؤال (كيف تتحمل الحياة؟) أشار سيوران الى الاستطيقا، الى ضرورة الكذب من أجل الوجود. ثمة دور تعزية للفن. «أكتب لأتفادى نوبة (...) في التعبير راحة (...) الكتاب انتحار مؤجل».

أراد الغربة في أعماقه حتى لا ينتمي الى أي أرض ويحافظ على وعيه بالطابع الانتقالي المؤقت لحياة أي انسان. فالانسان الذي يحترم نفسه ليس له وطن. وعليه الانخراط في منابع النشأة، ما قبل الانفصال والتمزق. ذلك أن التاريخ سقوط أول في الزمن وطرد من الأبدية. وما بعد التاريخ هو سقوط ثان، أي أنه سقوط من الزمن.

أمام هذه العدمية، لِم الكتابة إذن؟

الكتابة نسيان للشيء لصالح تسميته أو معرفته، انها كتابة تعبر عن انتظار الكائن. وهي، لذلك، لا تأتي عبر منظومة فكرية بل ضمن انقطاعية الكتابة المنطقية استجابة لتشظي الكائن.

عدمية سيوران تستبعد أي هروب خارج عدمنا الزمني. فكيف نتمكن من معانقة الأبدية في حضن الزمن؟ إنه غنوصي ذو صفاء ووضوح فكري ينكر الخلاص، متصوف دنيوي متخلص من الأشكال الماورائية. إذن النشوة عنده حضور كلي من دون موضوع وجد: خواء ممتلىء! وهذا اللاشيء عنده هو كل شيء. فلا مجال لاستعادة الحالة الفردوسية الأولى. واليائس من خلاصه يصير عالم جمال. إن الانسان الأخير هو انسان خاو: انه حكيم الأزمنة الحديثة.

القطيعة مع المكان والزمان

ولد أميل ميشال سيوران يوم ٨ أبريل ١٩١١ في «رازيناري» وهي قرية في مقاطعة ترانسلفانيا الرومانية، من أب قس أرثوذوكسي، وعرف منذ طفولته بحبه للعزلة والتنزه في الجبال المحيطة بقريته. التحق سنة ١٩٢٠ بالمدرسة الثانوية في مدينة سيبيو المجاورة. وأمضى الأعوام ما بين ١٩٢٨ و١٩٣٢ في جامعة بوخارست حيث حصل على دبلوم حول الفيلسوف برجسون. واكتشف الفيلسوف الألماني سيمل.

ويتحدث سيوران عن حالات من الأرق واليأس لازمته خلال هذه المرحلة فأوحت إليه بكتابه الأول الذي ألفه سنة ١٩٣٢ ونشر سنة ١٩٣٤ تحت عنوان «على ذرى اليأس» ثم أعقبته عناوين أخرى مثل «كتاب الخدع» و«دموع وقديسون».

خلال العام الدراسي ١٩٣٤ - ١٩٣٥ حصل على منحة دراسية في ألمانيا لاعداد أطروحة في الفلسفة لكنه لم يفعل شيئا ومر بمرحلة عقم في حياته لم تميزها سوى رحلة الى باريس لمدة شهر قرر إثرها الاقامة في فرنسا. فعاد الى رومانيا وعمل على تحقيق هذا الهدف. فحصل على منحة من المعهد الفرنسي في بوخارست كي يدرس في باريس التي وصل إليها سنة ١٩٣٧. وخلال الأعوام الأولى من إقامته وضع كتاب «غروب الأفكار» ونشره بالرومانية في سيبيو.

التحق بالسوربون لدراسة اللغة الانجليزية فاكتشف الشعراء الانجليز ثم قرر تعميق لغته الأم «الرومانية»، لكنه سرعان ما استغرب هذا الاختيار حتى قرر سنة ١٩٤٦ أن يقطع مع لغته ومع الماضي والاقامة النهائية في فرنسا. لذلك بدأ يطور لغته الفرنسية. ونشر كتابه الأول بهذه اللغة بعد ثلاثة أعوام، أي سنة ١٩٤٩، ضمن منشورات «جاليمار» التي سوف تتولى نشر أعماله لاحقا. فكان أول كتاب ينشره بالفرنسية بعنوان «موجز التفكيك» وحصل به على جائزة اللغة الفرنسية المخصصة للكتاب الأجانب (كان من بين أعضاء لجنة التحكيم: أندريه جيد، جول رومان، سوبرفيال، بولهان، الخ..).

ثم اتخذ سيوران قرارا برفض كل أنواع الجوائز. وهذا ما التزم به على الرغم من العروض الكثيرة. وتأكدت قيمته ككاتب باللغة الفرنسية. وتوالت مؤلفاته: «قياس الخيبة»، «إغواء الوجود»، «بحث في الفكر الرجعي»، «التاريخ واليوتوبيا»، «السقوط في الزمن». وخلال هذه المرحلة، أي مع بداية الستينات أدار وأشرف على سلسلة دراسات ضمن منشورات «بلون» لكنها لم تنجح على الرغم من أهمية عناوينها. فخاب ظنه وألغى السلسلة بعد صدور الكتاب السابع. فكانت تلك تجربة النشر الوحيدة التي خاضها سيوران، وتابع اصدار مؤلفاته «الخلق السيىء» (١٩٦٩) «مساوىء أن يكون المرء قد ولد» (١٩٧٣)، «التمزق» (١٩٧٩)، «تمارين الاعجاب» (١٩٨٦) وفي العام نفسه صدر له مختصر كتاب كان قد ألفه باللغة الرومانية بعنوان «دموع وقديسون» ثم أصدر «الاعترافات واللعنات» سنة ١٩٨٧، وكتاب «على ذرى اليأس» سنة ١٩٩٠، مترجما عن الرومانية.

وجدت أعماله في البداية تقبلا محدودا. لكن قاعدة قرائه ما انفكت تتوسع في الأعوام الأخيرة، ولاسيما بعد موته مؤخرا. فظهرت كتبه في سلسلة الجيب الشعبية. وكثرت ترجماته وتناولت وسائل الاعلام كتبه ونجاحه المفاجيء.

قراءة في أعماله

١ - موجز التفكيك

أول كتاب يؤلفه سيوران باللغة الفرنسية مباشرة، أسلوب فيه الكثير من المبالغة والكتابة الكلاسيكية «الباروكية». لم يبلغ فيه ايجاز الحكمة بعد. نبرة استفزازية. بداية إعلان عن موضوعاته الأثيرة: الشر، الخلاص، التاريخ، الانحطاط،

القداسة، مصادر التدمير الذاتي. ويعتبر النقاد هذا الكتاب «الخلية الأم لأعماله اللاحقة» بنبرته الرؤيوية التي تكاد تكون نيتشوية (نسبة الى الفيلسوف نيتشه) والميتافيزيقيا السلبية التي تستند الى أفضلية العدم حيث «الكائن مجرد ادعاء باللاشيء» وما النتيجة التي يتوصل اليها الرائي الا «رؤية تختلط فيها الحكمة بالمرارة و... بالمقلب!».

٢ – قياسات المرارة

يختلف هذا الكتاب عن الكتاب السابق بتلاشي الغنائية المتمردة لصالح الصلافة الساخرة والحكمة المقطرة، فإذا الحكمة والفكاهة السوداء والمفارقة تتحالف مع النزعة الارتيابية من أجل قلب القيم السائدة.

٣ – إغواء الوجود

العدمية تؤدي الى الجمالية، ما من حل آخر غير الاقامة في وهم الوجود وهو الأمر الذي يعني بالنسبة للكاتب، تعويض خواء الكون برمز الخواء ذاته: أي الكلمة، اختبار سيوران «محاسن المنفى» كي يقيم في «مدينة اللاشيء» قطع الجذور ليصير «غريب الميتافيزيقا». مع تأملات ينطوي عليها الكتاب حول الشعر والرواية والكلمة. فيضع سيوران ثقته في حقيقة الكلمة «خلق الكلم».

٤ – بحث في الفكر الرجعي

يتناول سيوران في هذا الكتاب مختارات من نصوص الكاتب المتصوف جوزيف دي ميستر : ذلك «المفكر المغالي» الذي يغوي «بفصاحة الشراسة». وهو صوفي ساخر، قارىء جيد للعهد القديم لكنه يمتاز أيضا بانتمائه الى القرن الثامن عشر. وأهم ما فيه أنه موسوم، مثل سيوران، بـ«ختم المنفى» ويؤمن مثله بسقوط الانسان لأن الشر يسكن أفعاله، غير أن سيوران يأخذ على جوزيف دي ميستر إيمانه «بالخطيئة الأولى».

٥ – التاريخ واليوتوبيا

مثل كتاب «إغواء الوجود» يضم كتاب «التاريخ واليوتوبيا» مقالات مطولة غير أن سيوران يبدو هنا أقرب الى المؤرخ منه الى الفيلسوف، فيبحث عن الدوافع الخفية وراء مختلف الأنظمة السياسية بالطريقة ذاتها التي توخاها في دراسته عن جوزيف دي ميستر: ان الايديولوجيات تختلق فراديس في الزمن، ويكون موقع تلك الفراديس إما في الماضي (النشأة) أو في المستقبل، وذلك حسب الرغبة في الدعوة الى الحنين للماضي، أو الى عبادة التقدم.

٦ – السقوط في الزمن

هذا الكتاب يضم جوهر أفكار سيوران ورؤيته الميتافيزيقية. أهم كتبه ومفتاحها، تاريخ الوعي هو تاريخ محنته لقد نفي الانسان من براءته الأولى وسقط في التاريخ. هذا السقوط يقوده الى رعب الصيرورة، أول درجة من درجات سقوطه وانحطاطه. لكنه مهدد بالسقوط من هذا الزمن أيضا بسبب الشك الذي يحول الزمن الى «أبدية جهنمية» والى السأم. «الجحيم هو المكان الذي نحكم فيه بالزمن الى الأبد» والارتيابية تلوح بمثابة الصيغة الدنيوية للشيطاني. وحتى جعل المعرفة مطلقا آخر، انما يعني عبادة اللامعنى. ما من منفذ الا هذا: تحويل هذا العدم الى امتلاء والتخلص من الثنائية عبر التجربة الموحدة للخواء والمؤدية الى عتبة البوذية والصوفية.

- الانسان سجين الوقت. انفصل عن عالمه وعن ذاته. إنه يهرب نحو المستقبل محبوسا بسبب التسارع المدوخ للزمن. وهو ما يميز الحضارة.
- هذا الانسان المحاصر والمستعبد من الزمن يستطيع السمو الى عظمة مأساوية بفضل الشك، هذه المسافة النقدية التي يقيمها مع ذاته. لكن اذا كان هذا الشك ثأره فهو أيضا خسرانه «تبدأ الحضارة بالأسطورة وتنتهي بالشك».
- أن تكون انسانا ليس حلا، وكذلك أن تكف عن أن تكون كذلك!
- من أجل كسب الحرية ينبغي «التمرن على أن تكون لاشيئا» وهي الطريق الوحيدة لبلوغ براءة ثانية.
- المرض يقظة تكسب الانسان زيادة في الكينونة.

٧ – الخلق السيىء

مشكلية الشر هي جوهر هذا الكتاب. فيه يفصح سيوران عن مبادىء غنوصية عرفانية (نزعة فلسفية دينية تهدف الى ادراك كنه الأسرار الربانية).

- وجود مبدأ الشر في أصل النشأة.
- المسيحية في ضوء مبدأ الشر.
- البوذية ومفهوم الخواء.

٨ – مساوىء أن يكون المرء قد ولد

مجموعة من الحكم. الأصل: لماذا الرضا بالقليل أفضل من لا شيء؟ ويمكن تلخيص الكتاب هكذا «آه! لو ولدنا قبل الانسان!» نوستالجيا، حنين الى «زمن ما قبل الزمن» حتى نتفادى كارثة الولادة. إذن فالشر خلفنا وليس أمامنا.

- التراجيديا الحقيقية للانسان هي في استحالة العودة الى زمن الماضي وبلوغ عدم ما قبل الوعي.

٩ – التمزق

بعد التأمل في مفهوم التاريخ ضمن أعمال سابقة، يتناول سيوران في هذا الكتاب ما بعد التاريخ. ويحاول تخيل إحدى

النهايات المحتملة لحضارتنا، «بالمراهنة على الكارثة». النهاية المحتومة للانسانية «مقدرة ومكتوبة في بداياتها» ذلك أن الجنس البشري بعد أن غادر براءته الأولى، يمعن في الانحطاط والعماء.

١٠ – تمارين الاعجاب

هذا الكتاب يضم المقالات والمقدمات التي كتبها سيوران عن كتاب آخرين. غير أن هواجسه الشخصية تبرز من خلال آرائه في الآخرين. وكما يدل عنوان الكتاب فهو «بورتريهات اعجاب». ويتحدث فيه سيوران عن مفهومه الخاص للأدب «الكتابة رذيلة، لكنها رذيلة خلاص، لأن التعبير يطهر وهذه ليست كلمته، فلنقل : لأن التعبير يؤدي الى بعض الراحة. ومن آرائه في الآخرين نقتطف :

- جوزيف دي ميستر : أشد المفكرين شغفا وتعصبا. وحش فاتن!
- بيكيت : جعل من حب الكلمات «سنده الوحيد».
- هنري ميشو : المهووس القادر على أن يكون نزيها. المتصوف المكبوت.
- ميرسيا إلياد : بعيد وغريب عن كل الديانات التي يدرسها، ومع ذلك فهو قادر على العطاء والخصب.
- سان جون بيرس : يتحدى العدم «من أولئك الشعراء الوسطاء في النزاع القائم بيننا وبين العالم».

وهنا كتاب آخرون نستطيع تقريبه منهم:

- كايوا : المخفق في عالم التصوف.
- بورخيس «الحضري المترحل» أو «الحضري بلا وطن».

١١ – اعترافات ولعنات

متابعة للحكم المقطعية التي تأتي على شكل شذرات، وتتناول التيمات المعتادة : الخواء، الخيبة، انحطاط الكائن الخ.. وصولا الى الشيخوخة، ومحاسبة الذات. منذ العنوان : اعترافات، بمعنى التمرد والقبول. ومضات، لحظات فالتة. حكم قصيرة «أصبنا كلنا بعدوى الأمل». عودة الى تأمل الموسيقى. نوع من عودة الفكر الى لحظات صفاء وسكينة. تسليم: «ليس للحياة أي مبرر وجود، وهذا هو المبرر الوحيد، على أية حال».

١٢ – دموع وقديسون

ترجم هذا الكتاب من الرومانية من كتابة الشباب، مع تشذيبها من الحمية الأولى. نوبات تفكيره «الشغف بالمطلق في روح مرتابة». الدموع تعكس آلام الحنين للمطلق، والمنفى الماورائي. والقديس أو المتصوف ينوس «بين هوى الوجد ورعب الخواء».

١٣ – على ذرى اليأس

هو أول كتاب وضعه بالرومانية وكان في الثانية والعشرين من العمر. وهو كتاب منبثق من عنف داخلي «لو لم أكتبه لانتحرت». غنائية وشكوى من الوجود. مديح النار. الشباب. إحالات الى الطاقة الحيوية عند نيتشه. «استسلام المتصوف ينبجس من الخواء وليس من النار الباطنية»، ويؤاخذ الحكيم لأنه يتجاهل «مأسوية الهوى» فما من فكر خلاق حقا يتخلى عن ذاتيته، ومن هنا صفة «المفكر العضوي» التي ينتسب إليها سيوران، أي المفكر الذي يحول حالاته الى معرفة ويستخلص نظرياته من لحمه ودمه من تجربته الذاتية.

بعض آرائه

قبل تقديم مختارات من شذراته، ارتأينا ترجمة مقتطفات من آرائه المبثوثة في عدد من المقابلات التي أجريت معه، وقد صدرت بدورها ضمن أعماله الكاملة عن منشورات «جاليمار» الفرنسية ونبدأ بمقتطفات من كتاب سيلفي جودو «محاورات مع سيوران» الذي صدر سنة ١٩٩٠ عن منشورات جوزيه كورتي.

يقول سيوران متحدثا عن الفترة التي سبقت تأليف كتابه الأول «على ذرى اليأس» في بداية شبابه: «عشت لحظات، يكون المرء فيها مأخوذا خارج المظاهر. هزة فورية تأخذك من دون استعداد. يجد الكائن نفسه في امتلاء خارق، أو بالأحرى في خواء حماسي. كانت تجربة عظيمة، الكشف المباشر ببطلان كل شيء. تلك الاشراقات فتحت لي مجال معرفة السعادة القصوى التي يتحدث عنها المتصوفة. وخارج هذه السعادة المؤقتة لا يمتلك أي شيء وجودا حقيقيا. نحن نعيش في مملكة الأشباح. ونحن على أية حال، لا نعود كما كنا أبدا، سواء أكانت تلك العودة من الفردوس أم من الجحيم».

«الخطر لدى المتصوفة ليس الشيطان بل ذلك الخواء» (بعد الكشف).

«الخواء يغدو معرفة. والتصوف يغدو فاقدا للمطلق».

«الاخفاق هو الصيغة العصرية للعدم. طيلة حياتي كنت مفتونا بالفشل. وما يعقبه من ندم، وهو ما عبرت عنه في كتابي على ذرى اليأس».

وعن الموسيقى يقول : «أفضل دليل على أن الموسيقى ليست من جوهر انساني، بأي شكل من الأشكال، هو أنها لا تبعث أبدا على تصور الجحيم.. انها الفن الوحيد الذي يضفي معنى على كلمة المطلق، إنها المطلق معيشا لكن عبر وهم كبير لأنه يتلاشى مع عودة الصمت..».

وعن الشعر «بقدر ما تطول علاقتنا بالشعر نتمكن من مغالبة الخواء الداخلي. وبالشعر كما بالموسيقى، نلامس شيئا

ما ، جوهريا. وفي الشعر يستبعد الزمن، وإذا أنت خارج الصيرورة.. الموسيقى والشعر غيبوبتان متساميتان».

عن أقرب كتبه الى نفسه : (كتاب «مساويء أن يكون المرء قد ولد» التزم بكل كلمة في هذا الكتاب الذي نستطيع فتحه في أي صفحة، وليس من الضروري قراءته كله. كذلك أميل الى كتاب «قياسات المرارة» لأن كثيرين هاجموه. غير أنني أتمسك بشكل خاص بالصفحات السبع الأخيرة من كتاب «السقوط في الزمن» وهي تمثل أفضل ما كتبت وأكثره جدية).

ومن مقابلة أجراها معه مايكل جاكوب سنة ١٩٨٨: «بقيت مجهولا تماما طيلة ثلاثين عاما. وكانت كتبي لا تباع قط. لقد تقبلت ذلك الوضع جيدا لأنه يناسب رؤيتي للأشياء. الأعوام الوحيدة المهمة هي تلك التي عشتها مجهولا. أن تكون مجهولا ففي ذلك لذة ـ مع جوانب من المرارة أحيانا. لكنها حالة خارقة».

وعن مسألة انتمائه، يجيب في مقابلة أجراها معه فرناندو سافاتر سنة ١٩٧٧ «أشعر أنني منفصل عن كل البلدان وعن كل المجموعات. أنا متشرد ميتافيزيقي. أشبه قليلا أولئك الرواقيين في نهاية الامبراطورية الرومانية والذين كانوا يشعرون بأنهم «مواطنو العالم» الأمر الذي يعني أنهم مواطنو اللامكان».

ويتحدث عن الضحك في مقابلة مع ليئا فرجين سنة ١٩٨٤: «الضحك هو المبرر الكبير للحياة! وعلي القول إنني، حتى في أعتى لحظات اليأس، كنت قادرا على الضحك. هذا ما يميز الانسان عن الحيوان. الضحك ظاهرة عدمية، تماما كما يمكن للفرح أن يكون حالة مأتمية».

وعن تفضيله للكتابة المقطعية أو الشذرات يقول في حواره مع سيلفي جودو : «الشذرة وهي الشكل الوحيد الملائم لمزاجي، تمثل كبرياء لحظة محولة مع كل التناقضات التي تحتويها. إن عملا ذا نفس طويل، وخاضعا لمتطلبات البناء ومزيفا بهاجس التتابع، هو عمل من الافراط في التماسك بحيث لا يمكن أن يكون حقيقيا».

المختـــارات

* كتاب «موجز التفكيك» :

في كل انسان ينام نبي، عندما يستيقظ يكون الشر قد زاد قليلا في العالم.

***

الخلاص ينهي كل شيء وينهينا.

العيب في كل مذهب للخلاص يكمن في إلغاء الشعر، مجال عدم الاكتمال. ومن شأن الشاعر أن يخون نفسه اذا طمع في الخلاص: فالخلاص هو موت النشيد، نفي الفن والروح.

* * *

لا يوجد انسان لم يتمن ـ لا شعوريا على الأقل ـ موت انسان آخر. كل واحد يجر وراءه مقبرة أصدقاء وأعداء، وليس من المهم كثيرا أن تكون تلك المقبرة قد أحيلت الى مهاوي القلب أو أسقطت على سطح الرغبات.

***

الحرية مبدأ أخلاقي من جوهر شيطاني.

***

ما يجعلني أعترف بأن الشاعر حقيقي يكمن فيما يلي: عند قراءته ، ومعايشة كتاباته مطولا، يتغير شيء ما في داخلي..

***

الحياة – هدية قدمها للأحياء أولئك المهووسون بالموت..

كتاب «قياسات المرارة»

الشعر الجديد بهذا الاسم يبدأ من تجربة القدر. وحدهم الشعراء السيئون أحرار.

مع كل فكرة تو لد فينا، يتعفن شيء ما فينا.

***

لا أكون أنا ـــ أنا إلا إذا كنت تحت أناي أو فوقها. وقت الغضب أو وقت الانهيار، عندما أكون في مستواي المعتاد لا أدرك أنني موجود.

***

ما بين السأم والوجد تجري كل تجربتنا مع الزمن.

***

ندرك أننا لم نعد في مرحلة الشباب عندما نكف عن اختيار أعدائنا، أو عندما نكتفي بمن عندنا منهم.

***

تأتي أحقادنا كلها من بقائنا تحت مستوى ذواتنا وعدم قدرتنا على اللحاق بها. وهذا لن نغفره أبدا للآخرين.

كل تجربة عميقة تصاغ بعبارات فيزيولوجية.

* عن الحب

فن الحب ؟ هو في القدرة على الجمع بين مزاج مصاص دماء ورصانة شقائق النعمان.

* * *

من يقتل نفسه من أجل غانية يدخل تجربة أكمل وأعمق من تجربة البطل الذي يبلبل العالم.

***

أحلم أحيانا بحب بعيد وبخاري مثل انفصام العطر..

***

ثمة راهب وجزار يتشاجران داخل كل رغبة.

***

لو كان آدم سعيدا في الحب لوفر علينا التاريخ.

الجنس : بلقنة الأجساد (...)

في اللذة كما في أوقات الهلع، نعود الى أصولنا. الشامبانزي المستبعد بغير وجه حق ، يبلغ المجد أخيرا ـ ولو لمدة الصرخة.

***

مازلنا نحب .. على أية حال ، وهذه الـ«على أية حال» تغطي لانهاية».

* عن الموسيقى

– لولا هيمنة المفهوم لحلت الموسيقى محل الفلسفة ، ولكان في ذلك فردوس الوضوح ، الدقيق عن التعبير، وباء من النشوة المتنقلة.

– ما قيمة كل الألحان مقارنة بتلك التي تخنق فينا الاستحالة المزدوجة للعيش وللموت!

– الموسيقى ملجأ الأرواح التي جرحتها السعادة.

– ما من موسيقى حقيقية إلا تلك التي تجعلنا نجس الزمن.

* دوار التاريخ

– الأحداث : أورام الزمن..

– تطور : كان من شأن بروميثيوس ، في أيامنا أن يكون نائبنا يمثل المعارضة.

– الانسان كائن يفرز الكارثة.

* مصادر الخواء

– وحدها الروح المتصدعة يكون لها انفتاح على الماوراء.

– للحشرات جحيم ينقصه، لحسن الحظ، مسرحي أو مؤرخ وقائع .

– الأرق هو شكل البطولة الوحيد المنسجم مع السرير.

– لا يبلغ الجنون الا الثرثارون والصموتون: هؤلاء المفرغون من كل لغز وأولئك الذين خزنوا من الألغاز الكثير.

– قال لي أحد المرضى: «ما الجدوى من آلامي؟ لست شاعرا حتى استثمرها أو افتخر بها.».

– في حالة الشحوب ينسحب دمنا كي يكف عن التدخل - أو الاعتراض - بيننا وبين لسنا ندري ماذا.

– المرض منفذ لا ارادي الى ذواتنا، يجبرنا على التوغل «في العمق» ويحكمنا به - المريض ؟ انه ميتافيزيقي رغم أنفه.

– بعد البحث سدى عن بلد تنتمي إليه، ترتد الى الموت، حتى تتمكن في هذا المنفى الجديد، من الاقامة كمواطن.

– الحيوان المنوي قاطع طريق في حالته الخام.

* كتاب «السقوط في الزمن»

(مقتطفات من الصفحات السبع الأخيرة المفضلة لدى سيوران)

– ما أميزه في كل لحظة من اللحظات ، هو لهاثها واحتضارها، وليس الانتقال نحو لحظة أخرى. أهيىء زمنا ميتا، وأتمرغ في اختناق الصيرورة.

– الآخرون يسقطون في الزمن، أما أنا فقد سقطت من الزمن.

– اذا كنت لا أحس بالزمن، اذا كنت بعيدا عنه أكثر من أي كان، فأنا بالمقابل أعرفه. إنني أتأمله باستمرار : انه يشغل مركز وعيي.

– ارحموا من كان في الزمن ولم يعد قادرا أن يكون فيه!

– ثمة شيء ما، مقدس ، في كل كائن لا يعرف أنه يوجد، في كل أشكال الحياة المتخلصة من الوعي. ومن لم يحسد النبات قط ينتقل الى جانب المأساة الانسانية.

– كيف يؤدي وعي المرء بالموت الى تلطيف فكرة الموت أو تأخير حدوثه؟ عندما يدرك المرء أنه فان ، فمعنى ذلك في الواقع أنه يموت مرتين فقط، ولا يظل يموت في كل مرة يدرك فيها أنه سيموت.

– الجميل في الحرية أننا نتعلق بها في النطاق ذاته الذي تبدو فيه مستحيلة.

– بعد أن أفسد الانسان الأبدية الحق، سقط في الزمن، حيث تمكن من العيش حتى وان خانته. البحبوحة : الثابت أنه حقق الانسجام والتكيف . إن عملية ذلك السقوط والتكيف تدعى التاريخ.

– لكن ثمة سقطة أخرى تنتظره وتهدده وان كان يصعب تقدير مداها. هذه المرة لم يعد الأمر يتعلق بسقوطه من الأبدية، بل من الزمن، والسقوط من الزمن يعني السقوط من التاريخ، انه الصيرورة المعلقة...

لابد من الاعتراف بأن الزمن يشكل عنصرنا الحيوي، وعندما ينزع منا، نجد أنفسنا بلا سند، في اللاواقع تماما ، أو في قلب الجحيم. وربما في الاثنين معا، في السأم ، ذلك الحنين (النوستالجي) الظامىء الى الزمن، واستحالة اللحاق به والاندراج فيه، والاحباط من رؤيته يتدفق هناك في الأعلى ، فوق بؤسنا وشقائنا. لقد خسرنا الأبدية والزمن! والسأم هو اجترار هذه الخسارة المزدوجة.

* كتاب «الخلق السيىء»

– نصيب من أفرط في التمرد هو الافتقار الى أية طاقة أخرى غير الخيبة.

– قال شحاذ: «عندما أبكي بجوار زهرة، تنمو بوتيرة أسرع.».

– الوظيفة الوحيدة للذاكرة تكمن في مساعدتنا على الندم.

– يمكن الزعم بكل ثقة أن القرن الحادي والعشرين ، وهو أكثر تقدما من قرننا، سوف ينظر الى هتلر وستالين باعتبارهما طفلين في جوقة.

– يا لكمية التعب التي ترتاح في دماغي!

– يعتبر ثرثرة كل حوار مع شخص لم يعرف الألم.

– نظريا لا يهمني كثيرا أن أعيش أو أن أموت، عمليا، تشغلني كل أشكال القلق التي تفتح هوة بين الحياة والموت.

– كل فكرة خصبة تتحول الى فكرة كاذبة، تنحل الى معتقد.وحدها الفكرة العقيم تحافظ على حالة الفكرة.

– الانسان هذا المبيد ، يلاحق كل ما يعيش، كل ما يتحرك:

قريبا سوف نتحدث عن آخر قملة.
- كل كائن هو نشيد مدمر.
- الحكمة تستر جراحنا: انها تعلمنا كيف ننزف خفية.
- مللت من كوني أنا، ومع ذلك أتوسل للآلهة باستمرار كي تعيدني الى ذاتي.
- كلنا نعيش في قرارة جحيم، وكل لحظة فيه معجزة.

* كتاب «مساوىء أن يكون المرء قد ولد»

- كلما توغل الفن في طريق مسدود ازداد عدد الفنانين. هذا الخلل يكف عن كونه كذلك اذا فكرنا بأن الفن، في طريقه الى النضوب، صار مستحيلاوسهلا في آن.
- ما يجعل الشعراء السيئين أكثر سوءا هو اكتفاؤهم بقراءة الشعراء (مثل الفلاسفة السيئين الذين لا يقرأون الا الفلاسفة الرديئين) والحال أنهم - الشعراء - قد يستفيدون أكثر من كتاب في علم النبات أو الجيولوجيا. لا يمكن للمرء أن يغتني الا اذا عايش اختصاصات بعيدة عن اختصاصه.وهذا لا يكون صحيحا، طبعا، الا في المجالات التي تستفحل فيها الأنا.
- ترياق السأم هو الخوف. ينبغي أن يكون الدواء أقوى من الداء.
- الخوف يؤدي الى الوعي، الخوف المرضي وليس الخوف الطبيعي وإلا لكانت الحيوانات قد بلغت درجة وعي تفوق وعينا.
- الطريقة الوحيدة لبلوغ ما هو كوني تكمن في ضرورة انشغالنا بما يخصنا فقط.
- اذا أردت التعرف على بلد، يتوجب عليك أن تعايش كتابه الذين من الدرجة الثانية، فهم وحدهم يعكسون طبيعته الحقيقية. أما الآخرون فإنهم إما يشهرون بـ/أو يشوهون ضحالة مواطنيهم: لا يريدون ولا يستطيعون أن يكونوا في مستوى واحد معهم. إنهم شهود مشبوهون.
- نتقبل من دون رعب فكرة النوم المتواصل، وبالمقابل من شأن اليقظة الأبدية (وهذا هو معنى الخلود لو كان ممكنا) أن تصيبنا بالرعب.
- اللاشعور وطن: الوعي منفى.
- كل جيل يعيش في المطلق، ويتصرف كما لو أنه بلغ القمة، بل نهاية التاريخ.
- لا يمتلك قناعات إلا ذاك الذي لم يعمق شيئا.
- كل شعب،في مرحلة من مراحل تطوره، يذهب به الظن الى أنه شعب مختار. عندئذ يعطي أفضل وأسوأ ما فيه.
- ... من الصباح الى المساء، نصنع الماضي.
- كلما مر الزمن ازدادت قناعتي بأن أعوامي الأولى كانت فردوسا. ولا أشك أنني مخطىء. لو كان هناك فردوس فإنه يتوجب على البحث عنه قبل أعوامي كلها.
- في الفن كما في كل شيء يكون الشارح عادة نبيها وفطنا أكثر من النص المشروح. هذا ما يمتاز به القاتل على الضحية.

* كتاب «اعترافات ولعنات»

- إن تطبيق المعاملة ذاتها على الشاعر وعلى المفكر تبدو لي خطأ في الذوق. ثمة مجالات لا ينبغي أن يقترب منها الفلاسفة. تفكيك القصيدة كما تفكك منظومة (فلسفية) هو جريمة، بل عمل تدنيسي وانتهاك حرمات.
أمر مثير للفضول : الشعراء يبتهجون عندما لا يفهمون ما يكتب عنهم. ذلك أن الرطانة تغريهم وتوهمهم بتحقيق تقدم. هذا الضعف يجعلهم دون مستوى نقادهم وشارحيهم.
- أفضل طريقة للتخلص من عدو هي أن تمدحه أينما حللت. سوف ينقلون اليه ذلك فلا تبقى لديه قوة لازعاجك: لقد حطمت قوته .. وسوف يواصل حملته ضدك دائما، لكن من دون صرامة وبأس، إذ يكون قد كف لاشعوريا عن كرهك.لقد هزم وهو يجهل هزيمته.
- أولئك الأبناء لم أرغب في مجيئهم ، ليتهم يدركون السعادة التي يدينون لي بها
- لا يسكن المرء بلادا ، بل يسكن لغة، ذلك هو الوطن ولا شيء غيره.
- من يعش الخلود يفوت.. سيرته الذاتية، وفي خاتمة المطاف لا تكون ناجزة أو مكتملة إلا المصائر المحطمة.
- الحلم بإلغائه للزمن، يلغي الموتى. والمتوى يستغلون ذلك كي يزعجونا. البارحة رأيت أبي. كان كما عرفته دائما. ومع ذلك ترددت قليلا. واذا لم يكن هو؟ تعانقنا على الطريقة الرومانية، لكن كما هي الحال معه دائما، من دون دفق حنان، من دون حرارة من دون إظهار مشاعر الفرح مثلما هو متبع لدى شعب منفتح. وبسبب تلك القبلة المتحفظة، الثلجية ، تيقنت أنه هو فعلا، استيقظت وأنا أقول لنفسي إن المرء لا يبعث من الموت إلا دخيلا منغصا، وان ذلك الخلود المزعج هو الوحيد الموجود.
- النقد تفسير خاطىء ومعكوس: ينبغي أن تتم القراءة من أجل فهم الذات، لا من أجل فهم الآخر.
- كل رغبة تبعث في داخلي رغبة مضادة بحيث، مهما فعلت، لا أجد قيمة إلا لما لم أفعل.
- «سوف تحل نهاية الانسانية عندما يصير الجميع مثلي» هكذا قلت ذات يوم، في سورة لست مؤهلا لوصفها.
- ما أشد ما كان البشر يتبادلون الكراهية في الظلمة وعفونة الكهوف! هذا ما يجعلنا نفهم لماذا لم يرغب الرسامون الذين

كانوا يتعيشون داخل تلك الكهوف،في تخليد وجوه من يشبهونهم وفضلوا عليهم وجوه الحيوانات.
كثيرا ما ينبجس الجوهري اثر حديث طويل. الحقائق الكبرى تقال على العتبات.
الرسالة الجديرة بهذا الاسم تكتب تحت وطأة الاعجاب أو الاستنكار أي المبالغة في كلتا الحالتين. لهذا نفهم لماذا تكون الرسالة الجدية رسالة ميتة في المهد.
تغيير الكاتب لغته يعادل كتابة رسالة حب بوساطة قاموس.
- ليس غير الموسيقى لربط صلة لا تنفصم بين كائنين. أي هوى هو هوى فان. إنه ينحط شأنه شأن كل ما له صلة بالحياة، في حين أن الموسيقى ذات جوهر أسمى من الحياة، وبالتالي أسمى من الموت.
- من الملاحظ أن الرطانة الفلسفية، وهذا عين الصواب، سريعة الانتشار، شأنها شأن اللهجة العامية، والسبب؟ الأولى مفرطة في تكلفها، والثانية مفرطة في حيويتها، إفراطان مدمران.
- الانتعاظ أو هزة الجماع، ذروة، اليأس أيضا. أحدهما يدوم لحظة، والثاني يدوم حياة.
- حقيقة ان الحياة ليس لها معنى، هو مبرر للعيش، وهو الوحيد على أية حال.
- في بحثها عن صيغة قابلة لارضاء الجميع، ركزت الطبيعة اختيارها على الموت، والموت، كما كان متوقعا لم يكن ليرضي أحدا.
- يعيش أيامه الأخيرة منذ شهور منذ أعوام، ويتحدث عن نهايته بصيغة الماضي، عن وجود يلي الممات. استغربت كيف أنه لا يأكل شيئا تقريبا ويتوصل الى البقاء: «جسدي وروحي استغرقا الكثير من الزمن والضراوة من أجل الالتحام، الى درجة أنهما لا يتوصلان الآن الى الانفصال.»
واذا لم يكن له صوت تشوبه نوبة احتضار فإن مرد ذلك الى كونه لم يعد على قيد الحياة منذ زمن طويل. «أنا شمعة مطفأة» هذه أصح عبارة قالها بخصوص تحوله الأخير. وعندما حدثته عن احتمال حدوث معجزة، كان جوابه: «يتطلب الأمر كثيرا من المعجزات».
- كان علينا ألا نتكلم إلا عن الأحاسيس والرؤى: وليس عن الأفكار أبدا، لأنها لا تنبثق من دواخلنا ولا تكون ملكنا حقا أبدا.
- مدمر ومكتسح بالسأم، هذا الاعصار على البطيء.
- في التخلص من الحياة حرمان من سعادة السخرية منها. هذا هو الرد الوحيد على من يخبرك بأنه يرغب في التخلص منها.

- أجدى طريقة لاكتساب أصدقاء أوفياء أن تهنئهم على فشلهم.
- عندما نموت نصير سادة العالم.
- التدفق الخالص للزمن. الزمن العاري والمختزل في جوهر متدفق بلا انقطاع للحظات، ندركه في الأرق. كل شيء يختفي. ويتسرب الصمت الى كل مكان ننصت فلا نسمع شيئا. تكف الحواس عن التوجه نحو الخارج. نحو أي خارج؟ انه انغمار لا يبقى فيه الا هذا التدفق الخالص من خلالنا، وهو نحن أيضا ولن ينتهي الا مع النوم أو طلوع النهار.
- اذا كنت أفضل النساء على الرجال فلأنهن يتميزن عن الرجال باختلال أشد في التوازن، وبالتالي، بتعقيد أكثر، وتوقد ذهن وصلافة، من دون نسيان ذلك السمو الغامض الذي تمنحهن إياه عبودية القرون.
إن الندم، كهجرة في الاتجاه المعاكس، إذ يمتعنا باستعادة حياتنا، يوهمنا بأننا عشنا الكثير من الحيوات.
- يقاس عمق أي هوى بالمشاعر الدنيئة التي تسكنه والتي تضمن كثافته وديمومته.
- الكآبة تتغذى من ذاتها ولهذا لا تعرف كيف تتجدد.
- كلما تألمنا أكثر طالبنا بالأقل. الاحتجاج علامة على أن الانسان لم يجتز أي جحيم.
- موقعنا في مكان ما، بين الوجود والعدم، أي ما بين وهمين.
- رفعت جبال الهملايا طيلة الليل - كيف أسمي ذلك نوما؟
- بعد كلام كثير لمدة ساعات هأنذا يغزوني الفراغ، الفراغ والخزي. أليس من البذاءة أن يكشف المرء أسراره ويعري كيانه، أن يحكي ويستمع الى من يحكي، في حين أن أكثر لحظات حياته امتلاء قد عرفها خلال الصمت، خلال الادراك الحسي للصمت؟
- أنت الآن هادىء، لقد نسيت عدوك. أما هو فيسهر ويترقب. ومع ذلك عليك أن تكون مستعدا عندما يهجم. سوف تنتصر عليه لأن الضعف تمكن منه بسبب ذلك الهدر الهائل للطاقة، أي الحقد.
- «ورأى الرب أن النور حسن».
هذا أيضا هو رأي الفانين، ماعدا الارقين. فالضوء عندهم اعتداء، جحيم أقسى من جحيم الليل.
- لا شيء أشد ازعاجا لاستمرارية التأمل من الشعور بالحضور الملح للدماغ. ربما هنا يكمن السبب في أن المجانين لا يفكرون إلا من خلال بروق (ومضات).
- منذ القدم ونحن نموت ومع ذلك لم يفقد الموت شيئا من نضارته هنا يكمن سر الاسرار.

- أن تقرأ يعني أنك تترك آخر يجهد من أجلك. إنه الشكل الأكثر لطفا في درجات الاستغلال.
- ما أن أخرج من «أنا» حتى أنام.
- لكي تبني المحارة قوقعتها يتوجب عليها أن تمرر في جسمها ما يعادل وزنها خمسين ألف مرة من مياه البحر.
... الى أين ذهب باحثا عن دروس في الصبر!
- أن نكون أو لا نكون.
.. لا هذا ولا ذاك.
- حذار من المفكرين الذين لا تعمل عقولهم الا انطلاقا من الاقتباس.
- اذا كانت الروابط بين البشر على هذه الدرجة من الصعوبة فلأنهم خلقوا للعراك وليس لاقامة «روابط».
- الارتياب يتسلل الى كل شيء، لكن مع استثناء مهم: لا وجود لموسيقى ارتيابية.
- آخر شاعر مهم في روما، جوفنال، وآخر كاتب لامع في اليونان لوسيان، كلاهما تعامل مع السخرية التي انتهى اليها أدباهما، كما ينبغي لكل شيء، سواء أكان أدبا أم لا، أن ينتهي.
- يا للحظ الذي يتمتع به الروائي أو المؤلف المسرحي في التعبير متنكرا، وفي التخلص من صراعاته، وأكثر من ذلك، في التخلص من كل أولئك الشخوص الذين يتعاركون داخله! الأمر مختلف بالنسبة للباحث فهو محصور في جنس جاحد لا يسقط فيه تعارضاته الخاصة إلا عبر مناقضة نفسه في كل مرة . في الحكمة تحرر أوسع - انتصار للأنا المجزأة.
- آراء نعم، قناعات لا ، هذه هي نقطة البدء للافتخار الفكري.
- لا شيء يعادل الظهور المفاجيء «للصرصور» لحظة الاستيقاظ. انه يعيدك الى الوراء مليارات السنين حتى العلامات الأولى، حتى امارات الوجود، أي في الواقع، حتى المبدأ ذاته للصرصور.
- كل ما نستطيع تصنيفه قابل للتلف لا يدوم إلا ما هو قابل لتعدد التأويل.
- في أوج الليالي ، لا أحد غير مجتمع الدقائق، كل دقيقة تتظاهر بمرافقتنا ثم تهرب - فرار يليه فرار.
- كلما تقدمنا في السن أدركنا أننا نتوهم أنفسنا متحررين من كل شيء وأننا في الواقع لسنا متحررين من أي شيء.
- الأوراق الأخيرة تسقط متراقصة. لابد من جرعة كبيرة من فقدان الحس كي نواجه الخريف.
- ما أعرف يقوض ما أريد.
- يأتي وقت لا يقلد المرء فيه الا نفسه.
- في لغة أخرى مستعارة (غير اللغة الأم) نكون واعين بالكلمات. فهي لا تكون موجودة فيك بل خارجك. هذا البون بينك وبين وسيلتك للتعبير يفسر صعوبة، بل استحالة، أن يكون المرء شاعرا في غير لغته. كيف عساك تستخلص جوهر كلمات ليست متجذرة فيك؟ إن القادم الجديد يعيش على سطح الكلمة ، ولا يمكنه، في لغة تعلمها متأخرا، أن يترجم ذلك الاحتضار الباطني الذي ينبجس منه الشعر.
- «لماذا الشذرات؟» سألني مؤاخذا ذلك الفيلسوف الشاب.
- «بسبب الكسل، بسبب النزق، بسبب القرف، لكن لأسباب أخرى أيضا..». وبما أنني لم أجد منها سببا واحدا، أطنبت في تفسيرات بدت له جادة وانتهت بإقناعه.
- على أية حال ، لم أضع وقتي، أنا أيضا تمرغت ، كأي انسان، في هذا الكون الزائغ.

ملحــــق:

هذه شذرات مختارة من كراس نشرته مجلة «ماجازين ليتيرير» المجلة الأدبية الفرنسية (سبتمبر ١٩٩٧) وتضمن بعض الكتابات التي لم تنشر ضمن الأعمال الكاملة.

اذا كان هناك محقق للمطلق، فهو أنا. أقول هذا بكل الافتخار المطلوب.

أنا متقدم كثيرا على الموت.

أنا فيلسوف عواء. أفكاري اذا كانت هناك أفكار، تنبح، إنها لا تفسر شيئا، بل تنفجر.

- بالأمس في القطار الذي كان ينقلني من كومبياني الى باريس، أمامي فتاة (١٩ عاما) وشاب. حاولت مقاومة اهتمامي بالفتاة وبجاذبيتها، ولكي أتوصل الى ذلك، تخيلتها ميتة، في حالة جثة متحللة، وتخيلت عينيها، وجنتيها، أنفها، شفتيها، كل ما فيها، في حالة تحلل، لكن ، من دون طائل. ظلت فتنتها تجذبني، تلك هي معجزة الحياة.

- منذ خمسة وعشرين عاما وأنا أعيش في الفنادق. وهذا امتياز، ما من استقرار في أي مكان . وهكذا لا يتمسك المرء بشيء. ويعيش حياة عابر سبيل. إنه شعور دائم بالرحيل الموشك ، إدراك لواقع انتقالي الى أقصى حد.

ماذا تفعل؟ انتظرني

سأرمي انفجاري. هذا ما امتاز به على القلقين الكبار الذين كانوا إجمالا مستسلمين وهادئين.

- لو كانت لي شجاعة كافية، كل يوم، كي أصرخ ربع ساعة، لتمتعت بتوازن كامل.

- الى السيد «س» الذي ما انفك يضرب نفسه بعنف لاعتقاده بأنه مسؤول عن انتحار زوجته -- أوضحت بأن الانتحار كامن فيها، وأنها لم تكن تنتظر سوى ذريعة حتى تقتل نفسها، وإذا كان له من ذنب فهو توفيره لتلك الذريعة. هذا كل ما في الأمر «كان الانتحار فيها، تماما كما كان تبكيت الضمير فيك» قلت له.

- ما الندم، أو تبكيت الضمير؟ إنه الرغبة في أن يجد المرء نفسه مذنبا، في أن يلتذ بتمزيق نفسه، في أن يرى نفسه ويحسها أسود مما هي في الواقع.

- فقد نابليون ثلاثين ألف جندي في معركة «فاغرام» من دون أن يشعر بأي ذنب عانى من سوء المزاج فقط - لكن ما جدوى ملاحظة هذه الأمور؟ إن الشعور بالذنب لا يصيب إلا الذين ينقصهم الفعل، الذين لا يستطيعون الفعل. وهكذا فإن الندم عندهم يحل محل العمل.

- عندما يكون المرء وحده، حتى وان لم يفعل شيئا. لا يحس بأنه يبدد وقته لكنه تقريبا لايبدده الا إذا كان في رفقة.

- لا شيء لدي حتى أقوله؟ لا يهم ! هذا «اللاشيء» حقيقي وخصب، اذ لا وجود لحوار عقيم مع الذات . هناك نتيجة دائما، حتى وان تمثلت في أمل ملاقاة الذات، ذات يوم.



طوق الحمامة

ميرال الطحاوي *

تصوير : عبدالمنعم الحسني ، سلطنة عمان

ما في الدنيا حالة تعدل محبين، اذا عدما الرقباء، وأمنا الوشاة،وسلما من البين، ورغبا عن الهجر،وبعدا عن الملل، وفقدا العذال، وتوافقا في الأخلاق، وتكافيا في المحبة، وأتاح الله لهما رزقا دارا، وعيشا قارا، وزمانا هاديا، وكان اجتماعهما على ما يرضي الرب من الحال، وطالت صحبتهما واتصلت الى وقت حلول الحمام الذي لا مرد له ولابد منه، وهذا عطاء لم يحصل عليه أحد، وحاجة لم تقض لكل طالب (ابن حزم، طوق الحمامة، باب الوصل).

سيفتح باب العربة ويقول لك
انزلي!
في الشوارع المعتمة
حيث تطل صويحباتك من النوافذ
ويبتسمن
وأنت متلبسة بالجريمة
انزلي!
لا أريد أن أرى وجهك.

.. رأسك بين يديك، ويداك بين ساقيك في الحجرة المعتمة، عارية بجانب الحائط، على الأرض، تتكومين، وتستبدلين النشيج بالصراخ المكتوم وتعضين على خرقة، سيتضح لك بعد انتهاء النوبة أنها كانت قذرة، وبعد أن يذرف جسدك كل مرارته سوف تحثين نفسك على التماسك، هنا مقبرتك وتلك الليلة بالذات هي ليلة مولدك، هو يعرف ذلك، أنت قلت له مثلما قلت منذ سنة بالضبط بلهجة تمثيلية حفظتها من كل الروايات التي قرأتها عن التمرد.. «هل يمكنك أن تشاركني الاحتفال بليلة مولدي؟!»، متأكدة ساعتها أنك تمارسين أخيرا دورا يليق بك، وأنك لست جبانة ولا مكفوفة، ولا موتودة في جذع نخلة، وأنت كائن عاقل، بالغ ومن حقه أن يختار ، متحمسة أكثر من اللازم لفكرة أن كل ما لا نطاله نموت بحسرته ، مصممة أن تحققي إيجابيتك ، فالوقت مناسب لمغامرة كبرى كمغامرتك.. تضعين مقدمات أكثر مما تستحقه لمسة يد مهما بلغت عبقريتها، لكنك وجدت في تفاصيلها نفسك، نفس السراديب التي طالما ضللتك ، هي التي قادتك الى تعريج كفه، الخطوط التي تتحسسينها بيدك، موضع بصمته، ملامحه التي لا تجدينها في ملامحه، حقيقته التي تظنين أنه يخبئها تحت تفاصيل من الشك والعدوان والوشايات، نفس الخرائط التي تاهت بها روحك بين مقبرة وإطارات وحكايات لموتى جدد،

* كاتبة من مصر.

يخرجونها من الأساطير ليكلموك عن أصلك وفصلك وما يليق بك وما لا يليق ، الياسمينة التي علقتها على نافذتك تؤكد عبر ما ترسله من اشارات أن الحياة ليلة واحدة، وعصفوران كانا يطرقان النافذة التي هي نافذتك، التي يدخل منها القمر الى فراشك، أكدا أنه لابد أن تدخلي هذه المتاهة، لابد أن تمدي يدك الى معصمه. حيث يكمن النبض، وأن تضعي سبابتك هنا، لتعليمه كيف يكون الحب حبا.

يده التي سينفضها بعد عام وهو يقول لك إنه ليس من المناسب أن تمسكيها في السينما، ستعتقدين أن لسانه يقول أشياء كثيرة لا ينبغي تصديقها وتواصلين البحث في كفه عن ثلاثة خطوط، باحثة عن حلمك الذي يتوهج بين أصابعه، بدأ منذ عام، وفي نفس الليلة التي توافق وضع خرقة في فم الملكة ناريمان كي تتلقاك جدتك، صغيرة وزرقاء ومتعجلة، كما أنت دوما متعجلة على الحياة! بعد سبعة شهور فقط تقررين النزول في ليلة معتمة كهذه، عارية، ومسارا للسخرية كما أنت الآن.

قلت إن الحكاية تبدأ دائما بعصفور يطرق النافذة، ينقر مرآتك ويحلق ثم يعاود اللعبة فتبتهجين سائلة أمك التي تجلس الآن وحيدة ، ترص في خطاباتها القديمة وتحدثك عن التفتاه والأورجانزا المشغولة، وعن هذه الندبة التي تعرفين تماما أنها أثر حصوة ركلها بها هنا في مفرق شعرها، تضمين جسدك في الليل وتبتسمين..

«هل يمكن أن تشاركني الاحتفال بليلة مولدي؟!»

دعوة تجرأت وعرفت كيف تخرجينها من فمك، بعدها بررتها بالوحدة والقلق والصداقة، ودسست بين الحكايات التي كنت تخترعينها لتحكيها سؤالا أكثر فصاحة عن ارتباطاته، ومواعيده، وكنت مستعدة لأي اعتذار هذه المرة، فدون أن يؤكد لطفك وأخلاقك، ورقتك، وقبل أن يضيف أنك مثل كل أخوته، كنت ستنسحبين معتذرة لنفسك مرة أخرى عن سوء التوقيت أو سوء الاختيار أو القسمة والنصيب.

لكنه لم يقل أكثر من اللازم ليجعلك معتقدة أنك بسيطة ومتحررة وقادرة على الحب والحياة، يأتيك ابن حزم، يترك لك أول عبارة في دفترك.

«الحب - أعزك الله - أوله هزل، وآخره جد، دقت معانيه لجلالتها عن أن توصف، فلا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة».

تضمين يديك حول جسدك العاري أكثر، ويلامس خدك الأرض الباردة، وتسكبين كل ما ادخرت من معاناة.

تمدين يدك، يدك القلقة التي كانت تمسك بشدة في عنق أبيك خوفا من مفارقته، أصابعك المتوترة التي كانت تستدفيء بأيدي صويحباتك بالدرج، بردك الذي دسسته في القفاز متعففة عن السلام والكلام والتلامس، أيا كان صفته. تبحثين بين الخطوط عن اسمك المحفور بين التعاريج في كفه، تسألين وتجيبك، تضمك وتضمدك، وتمسح عن قلبك كل هواجسه، وتسقط الحروف المنطوقة والمكتوبة والمحفورة في الذاكرة، تبتسمين في بلاهة، ولا تحاولين اصطناع أي مبرر لاندفاعك، ثم تستقبلين كل صباح بصوته، أين تخبئين أرقك؟! كيف تغافلينها لتسرقي حقك في الحياة. صوت العصفورة وهي تنقر الزجاج تغازل نعاسك، استيقظي ، سيمر الآن صوته، بين النعاس والأرق. تتأملين وجهك ، تجلسين على حافة الفراش قلقة، افتحي صدرك قليلا، تأملي عنقك، مدي يدك وتحسسي مفرق صدرك وتثاءبي حتى يرن الهاتف. تركضين كفأرة ثم تتقمصك روح طفلة تتعلم المشي، تتأتئين بكلام غير مفهوم، تنسين كل الذي اعددناه سويا.

يسألك . «نائمة؟!»

تتأتئين: «نعم» .. يا غبية قولي له إنك لم تنامي أبدا.

يكمل: «صوتك جميل»

تضحكين قليلا.. «صوت ضحكتك أجمل»، يقول.

يتسارع نبض قلبك، كنت كبيرة وأنت تنظرين في المرآة وتحت عينيك التجاعيد، وفي مفرق صدرك قطعة ثلج، طفلة أنت الآن غارقة في الصمت، ألطم خدودي وأقول لك إنه يغازلك، يغازلك انطقي!!

تحتضنين الهاتف وتقرفصين على الأرض أمام فراشك وتواصلين حكاياتك الخرافية.

«هل تسمع صياح الديوك؟»

تضحكين «إنها ديوك أمي، تقف تحت النافذة وتفعل ذلك».

تقطعين بين كل مقطع بضحكة قصيرة ومهذبة «إنها لا تضايقني.» «تبيت في عشتها» «إنها تسكن أشجار العبل التي تفصل بين بيتنا وبيت عمي».

«كانت مزعجة في البداية ثم اعتدت عليها» تسكن أشجار العبل عصافير غريبة، إن لها صوتا «حادا».. عصفوران فقط ينقران نافذتي كل صباح».. منتهى الازعاج «يقاطعك» ربما متحابان، عصفور ووليفته «تخجلين خجلك معناه أن تتضاءلي ارتباكا، ويتم اختزال سنوات عمرك أكثر وتراوغين مكملة باتجاه آخر، «فوق التليفون يسكن كروان»، «أسقطه عامل التليفون في العام الفائت وهو يغير الأسلاك، لكنه عاد وبنى العش في نفس الموضع» يتنهد ، تسمعين حركته في فراشه ربما يدس وجهه بالأغطية مثلك، لو فتحت أمك الباب عليك الآن فستعرف من احمرار وجهك أنك تكلمين حبيبا ما، ستغلق الباب باشفاق لارتباكك، وتزدادين ارتباكا لو تثاءب ، ستدركين أنه يتمنى لو يضمك الآن وأن تغلقي الهاتف وأن تختبئي تحت نفس الأغطية التي تختبيء بها أنفاس تثاؤبه، تصمتين قليلا، هذا الصمت وصلكما الوحيد، حين تفاجئين أصابعك تنحدر من تحسس الندبة التي أسفل شفتك، مارة برقبتك الى مفرق صدرك ستضمين ياقة القميص وتغلقين أزراره حول عنقك وتواصلين..

«هل تسمع صوت كلابنا؟!» .. «انها ستة..كارلوس ، وبيجن، ومائيرة، وزينة، ودقدق وديانا» .. «كان بيجن أكبرها، إنه يشبه

أحدا أعرفه، عيناه ليستا غريبتين على الاطلاق».. «كارلوس وزينة لونهما أسود، وزينة لا تلد ذكورا إلا وتموت منها. ربما تأكل أولادها، المرة الفائتة وجدنا رأس أحد أولادها تحمله في فمها وضعته بجوار شجرة وكانت تبكي، كان جسده مأكولا، أمي تقول لا يمكن أن تأكلها، إنها خائبة فقط، وتتركها للعرسة والفئران. «ديانا بيضاء جدا وضعنا لها بيبونا حمراء ،هي صغيرة وبدينة، دقدق لونه بني تقريبا يشبه الدببة تدخل أمك حاملة سجادة صلاتها، يقبلك ويقول لك:

«سأحدثك في المساء» تقرفصين في فراشك وتخبئين وجهك بالأغطية منتظرة هذا المساء.

الآن أنت حرة بلا قفاز ولا أغطية ولا وجه أمك الذي يزيدك ارتباكا، تمدين كفك لصويحباتك ليروا في ضوء خطوطه هل يزال على المساء وقت طويل؟! تنتظرين طويلا متقلبة على أوراق ابن حزم، طوق الحمامة، أول كتاب قرأته في الحب، رأيت فتى فيه بعمامة يقبل الجواري خلف الوسائد المتراصة في باحات الدور ويكتب في أيام النزهات «الحب أعزك الله أوله هزل وآخره جد، تخطين سهاما باتجاه التمرد والقمع الاجتماعي، التمرد والتمزق الحضاري، ازدواجية المثقف ودوره في فرض القيم المعطلة» خطوط عريضة مرسومة بعناية تليق برسالة دكتوراة، قد تجدين أولجا «في الشرفة تدخن وتكتب أشياء مهمة مثلك في أوراقها، وبين كل فاصلة تتوقف لتدخن سيجارتها وعيناها اللامعتان في عينيك» تقول: «كيف تعتقدين أن يعيش رجل لمدة عام دون أن ينام مع امرأة.. أنتم متحفظون تماما، لكن في الاعلان عن نزواتكم وليس معايشتها.» وقبل أن ترمي العقب ستعيد صياغة السؤال لتؤكد لك أنها تصيغ جملا عربية فصيحة، معبرة عن مقاصدها بالضبط «كيف يكتفي رجل ناضج بامرأة تحدثه في الهاتف عن القطط والكلاب في الشوارع؟!» تقذفين كل الأوراق من على الطاولة، عاجزة عن استكمال استدخال القلم الى متاهات جديدة، ناسية أنك لحم ودم، متحمسة لاتهامه بأنه يخونك وأن هناك كثيرات في فراشه، وأنك لن تكوني واحدة منهن، أنت عاجزة عن ذلك مشبوكة في خيوط الحرير والتنتنة، رغم كل تمريناتك على فك أزرار البلوزة، مادة يديك الى آخرها، متحسسة التعاريج التي تحبينها في كفه، معتقدة أنها خريطة روحه التي لا يعرفها ، هي أصدق من عينيه الحادتين اللتين بمواجهتك ، أصدق من لسانه الذي يركلك بالأحجار.

والمقعدان متجاوران ، والمرأة التي أمامكما في الشاشة يضمها حبيبها ، تمدين يديك الى يده. هي فقط التي تعرفك وتطمئنين لها، يدفعها بعيدا «ليس الآن» ، يصافح يدك بدفعة ويدخر «لا أريد أن أرى وجهك ثانية» حتى نهاية العرض، وقبل أن تسقط الستارة يفاجئك بها كقبلة على جبينك يوم مولدك احتفالا بمرور عام كامل على أول كلمة محبة تخرج من فمك «يبدو أنني وقعت في محبتك!».

الورد أسفل قدمك، الورد الذي أعددته لتقديمه له بعد ان تطفئا الشمعة، وتخرجين الحرفين اللذين رسمتهما للصائغ وشرحت له كيف يشبكهما ليصبحا حرفا واحدا، تصميما يثبت أنك تفهمين في النحت، قلب كبير على شكل «أحبك» ، يضم الحرفين مضمومين كوردة ومتعاشقين كالموت والحياة، تشبكين أصابعك في أصابعه قبل أن تطفئا الشمعة ويقبلك في فمك، ودون أن تخافي أو تخجلي أو تختلقي أشياء لتغضبي منها لتهربي من أنفاسه القريبة، مطأطئة رأسك خجلة من فم مشروط بالخياطات ومسقوف بألواح المعدن أنه الآن جاهز للالتصاق ناسيا جروحه، لكنه لم يقبلك ولم تغضبي، عقدت فمك كما كنت تفعلين وأنت طفلة وسكبت عينيك دموعا لم يرها، وتظاهرت بالعناد، وعدت مهزومة أكثر لتجلسي فوق احباطاتك تكتبين في أوراقك أشياء لا هي قصص ولا أشعار، إنها فقط خدوش وجهك من أثر حادث قديم.

الولد الذي أحب أهداني عقدا بلون الغيم، وغاب، فظللت أعد حبات غيابه، وأخضب الأيام، مرة بلون القمر، مرة بلون الشمس، ومرة بلون دمي الذي يلفظه رحمي في موعده.

ودار كل شيء دورته ،وحين توسدت صدر غيابه نظر في وجهي وقال: .. إنه مليء بالندوب. الولد الذي أحببته كانت عيناه مليئتين بالشجن، وفي جفنه جرح قديم، وحينما يبكي يداري وجهه بكفيه ولا يرى أحد إلا جمود حدقتيه. قابلني اليوم ولم يكن فيهما إلا التجاهل ، قال إن كل النساء اللائي يعرفهن يحببن العطور، ويحاكين الملائكة، حاولت تقليدهن في الحقيقة ، لكنني بعد أن سكبت كل العطر الذي أهداه لي، اكتشفت أني لست وردة ولا فراشة ولا ملاكا، ولا حتى طفلة لقيطة تتسول محبته، أنا نبتة صبار صحراوي يتزود بالمرارة كيلا تلقمه القطعان الهالكة.

الولد الذي أحببته وأريت أمي صورته، وتجرأت وصارحتها في صحوي أني أحبه صار إذا حدثته عن محبتي يركلني بالحجارة، وأمي التي كانت تشمت في خيباتي ، صارت تشاركني الوسادة التي تمتص دمعة من عيني ودمعة من عينيها.

الرجال الحمقى صاروا إذا نظروا الى وجهي يقولون «ملاكا» الرجال الحمقى صاروا يتغزلون في عيني، الرجال الحمقى لم يروا فمي المحاك بالخياطات، أنت وحدك الذي بحث ودقق فلم تجدني ملاكا ولا قطة تموء ، فهل أقرضتك أمي عينيها لترى أني «خلفة شياطين» وأنا التي لو فتحت لك المقبرة الآن فلن تجد عيني أبي لتراني بهما، ستجد فقط محجرين خاويين من الألق، لكنك لو نبشت في التراب قليلا ستجد قلبي.

الصديقة التي كانوا يربطونها في ساق الفراش، كان اسمها

«نهى» كانت جميلة جدا، تهرب من بيتهم حين ينامون وتأتي إلي، وقد تبيع لي أثوابا، لعروستي، وحين نبني البيوت كانت تختار دائما أن تكون العروسة، وكنت أرضى أن أزوقها، وأزغرد في فرحها، ولم أكن العريس ولا أمها ولا أباها فقد كنت أرضى بأن أكون وصيفتها والصديقة التي كانت أمها دائما تكويها في ساقها، لم أعد أذكر اسمها، كانت تبكي وتكشف فخذيها وتريني العلامات وعندما صارت أطول مني قليلا كانت تكلمني من خلف ثقوب بابهم وتقول إن أباها منعها من الخروج، وأن أمها ستذبحها لو كشفت فخذيها ثانية.

أما الصديقة التي ماتت فكان اسمها «مها» كانت وديعة جدا وكنت أحبها، كانت تقرأ لي كفي وتقول إن أول حرف من اسمه «ألف» وتركتني. بعد ذلك أبحث عن كل الأسماء التي تبدأ بنبوءتها ولم أكن أجرؤ أن أقول إن أمي لو ماتت فلن أتزوج غيره، لكنها لم تمت الذي مات هو «أبي» و«مها». أما الصديقة التي كرهتها فكانت تنام معي على نفس الوسادة، وأضع يدي في يدها ونحن في طريقنا للمدرج، وأحجز لها الكتب، وأدون لها المحاضرات، وأحكي لها كم أحبه. وكم أتمنى أن أعيش بجانبه، ولم أبال بنظرات الاستخفاف التي تقتلني بها، لكنني حين رأيت أيديهما تتعانق من تحت سياج الخشب في المدرج لم أبك، وحين استعارت بلوزتي وقابلته بها قال لي بعدها إنها جميلة جدا أجمل صديقاتك، وأنها تعرف كيف تفك أزرار البلوزة التي تبدو عليك مثل سترة المجندين، انني أشبه كل إخوته. بكيت، أما هي فلم تحادثني ، فقط استعارت حمالة صدري.

لا أحب لعبة العريس والعروسة ، ولا أحب أن أقف في الجون، ثلاث مرات تكسر ذراعي وهم يشوطون فأسقط ويصفقون للكرة، وصرت أخاف من تسلق الأشجار ولا أموت ، ولا أحب الحجلة الآن أمي تقول إن ساقي ليست جميلة وأن أصابعي طويلة جدا مثل أصابع جدي، ولا أحب الاستغماية لأني حين أخبيء عيني يقبل الصبية صديقاتي من خلف الابراج، وفي ثنيات البيوت الضيقة ويتركونني اتخبط من جدار لجدار ولا أعرف كيف أصل لشيء ، أحب لعبة المساكة، أقول طاحت ويلهثون ورائي فلا يستطيع أحد الامساك بي، فقط أظهر وأخبو ويحلمون بامساكي في خلواتهم فأخرج لهم لساني وأقول «أنا القمر» وحينما أبكي من الوحدة وأقول للذي في عينيه سري.. «اقترب» يقول «أنت لا تعرفين المحبة».

قبلني أبي في فمي واعطاني وردة فلم أقبل وردا من كل صبي، ولا من مدرس الفصل ولا من «المعيد» الذي رسم وردا في كتابي وهو يشرح لي في المدرج «هند زيد ضاربها»، كنت أراهم صغارا جدا وليس في وجوههم ألق وجهه، كنت أنظر للقمر وأقول إن خلفه وجه من أحب ولا ينام في حجر غيري، وحين مات صارت أمي تقطف كل زهور الحديقة وتعلقها على صورته، وتنعس على حجري وتقول: اقرئي له قرآنا، وحين استكنت لصدرها قصت أظافري وضفائري وحبستني في الاطار، وحينما احسست بالعجز، تحسست ندوب وجهي وقلت للولد النحيل الذي يحب فتاته السمراء، «أنا أحبك» فقال لي بأسف أنت مخلوق جميل، لكنك خجولة جدا، وإن هذا يربكه، وأنه يخاف لو لمس يدي أن أتحول الى قطرة زئبق ، ثم انسحب ، وظل يصنع من شعور فتاته السمراء ضفائر صغيرة، ويصفها بعناية ، ولا ينظر لي، وحين قابلت من في عينيه سري قلت له «لن أفقدك» ففككت شعري واطلت اظافري، ودهنتها بالطلاء، وقلت له اقترب ، فقال لي: أنت عبثية ومستهترة.

أمي التي كانت تحكي لي الحواديت عن ابيها الذي يغلق النوافذ ، ويغلق المذياع إذا تغنى بالمحبة، كانت تقول لي إذا مت من المخاوف «رفيقة ومهذبة»، واذا خاصمت صديقتي التي كانت تتشدق بلبانة في فمها «أنها أجادت تربيتي»، لكن بعد أن صارت كل الحواديت لا تخيفني وقررت أن أرقص مع الغجر على الأرصفة، نكست أمي رأسها ولعنت اليوم الذي أنجبتني فيه.

أمي التي أعرفها لم أرها وهي ترضعني ، ولا شممت رائحة صدرها، كانت فقط تشدني من شعري وتقول «جنية»، أهرب من الباب الذي بلا ثقوب، وأصاحب بنات الشوارع، وتخجل أمام ضيوفها أن تقول إنها ابنتي. أمي التي لم يعرفها «هو» كانت اذا نعست في أحضانه، وتشممت رائحة عرقه، وتركت أحلامي تسرح بين خطوط وجهه تأتي وتحملني بالليل وتلقي بي في الغرفة الخاوية، وتنام بجانبه، وفي الصباح تضحك وتقول هذه المخلوقة أنت أفسدتها، ثم تجيء أنت الآن وتطالبني أن أكون أما، أنا التي دعوت الله ألا ينبت رحمي أية مخلوقات. وقررت أن أكون ابنتك فقط وأن أعطيك أصابع نحيلة تعبث في شعرك حتى تنام.

عندما كنت أريد أن أعذبه كنت أسعل وكان صدري ضيقا جدا وعليلا ، تقول أمي «ذئب صغير يعوي» وعندما كان يغضبني كنت أجمع ثيابي وأضعها تحت رأسي وأنام على البلاط البارد ، وأقول «سأتركهم.. لا أحد يحبني.. حتى أنت»، فيحملني بين ذراعيه، وقد يضعني بين صدره وظهر أمي . كبرت قليلا ، قلت لمن أحب: «سأتركك إن لم تحبني. سأتركك» فتركني، وحين ألقيت بنفسي على رصيف قلبك البارد الموحل.. بعد المسافة أكثر، كبرت قليلا مسحت دمعتي وحثثت نفسي على التماسك، لكن السعال كان قد جرح صدري.

حاولت أن أكون كما تشتهي «أنت» أو تريد «هي» ، اجتهدت كثيرا أن أصبح المرأة التي تحبها ، أو الابنة التي تليق بها، لكنني كلما حاولت ارضاءها ، أغضبتك ، وكلما حاولت مصالحتك جرحتني، أعرف أني بحاجة لعبور بحر مالح كي أجد بعض الحلاوة في الأيام التي تمر ، سأعبره، لكنني لا أريد أن تكون المرارة فقط هي وديعتكما لقلبي.

علي

بقلم : ايروس بلديسيرا *
ترجمة : سالم المعمري (مسقط)
مراجعة : نزيه أبوعفش (دمشق)


عدسة : ايه. روي، الهند

ساطعة بدت «كوكبة الجبار» وعالية في السماء المدلهمة متبوعة كالعادة بـ«سيريوس» الكلب الوفي المجرة تحت نطاقها تلمع كما لم تكن من قبل، شريط الاسفلت يرجع الوهج الذي امتصه من قبيل، غمغمة خفيفة تكسر حدة الهدوء السحري .. أي ايحاء!.

أكمل علي بن جمال احدى صلواته الخمس في اتجاه مباشر مع الله. قبل دقائق كنا ننسل في الطريق الصحراوي بين نزوى وأدم. استسمحني علي بإيقاف «اللاند روفر» فبئر الماء هناك تمكنه من القيام بالوضوء استعدادا للصلاة.

في اليوم السابق كنت أقود السيارة في الأزقة الضيقة لواحة ادم في سبيل البحث عن الكتابات فوق بعض الشواهد التاريخية، وبين حين وآخر تصطدم السيارة بأسيجة الطين المنخفضة التي تحيط بمناطق النخيل. مضى على تجوالي ربع الساعة عندما فاجأني صبيان بدراجتهما النارية الصغيرة وقد تمكنا من ايقافها بعدما كادت تلامس مقدمة السيارة. انفرجت الأفواه عن ابتسامة عريضة وحطت الأيادي على موضع القلب، إشارة اعتذار. عندها سألتهم عن المسجد. ترجل سائق الدراجة وفي لمح البصر قفز داخل العربة.

بعد ثلاث دقائق توقفنا أمام بوابة متداعية بمساميرها السوداء الضخمة. قال علي: «قبل خمس عشر سنة، كان هذا الباب يغلق وقت الغروب ويفتح وقت الشروق فقط، فمن كان في الخارج لا يعود بمقدوره الدخول لأن رجال الحرس كانوا يملكون الأوامر بعدم فتح الباب لأي سبب كان. النزاعات القبلية كانت على أشدها، وفي الليل يحتمي كل في مخبئه المحاط بالأسوار الطينية ومن القرى المحصنة وذلك تحسبا من غارة محتملة، وأضاف علي أنه: تم الخروج على هذه القاعدة عندما هدد سيل عارم الوادي بالغرق. سالت المياه باتجاه المدينة وربما قد أدت الى اقتلاع إحدى بواباتها، عندها صدرت الأوامر بفتحها مع واحدة أخرى في الاتجاه المقابل بحيث تندفع المياه خارج نطاق التحصين».

وكسماعه الحدث أول مرة يوم كان صغيرا، تألقت عيون علي السوداء أثناء قصة هذه الحكاية مأخوذا بالتأثير الذي خلفته في نفسه.

كنا قد ولجنا المدينة المبنية بالطين والتي هجرها سكانها، قام علي باطلاعي على آثار بقايا أحد المنازل المتساقطة قائلا: «حتى خمس سنوات مضت كنا نسكن هنا». الصاروج، هذا النوع من الطين المخلوط بالتبن والمدعوم بألياف وخوص النخل لم يستطع الصمود بسبب الحاجة الى الترميم والعناية المستمرة. وهكذا تداعت جذوع النخيل التي كانت تسند السقف نتيجة النخر الذي أحدثته الأرضات.

ها نحن قد وصلنا المسجد ومن نافذة أحد البيوتات الجانبية كان ينساب إلينا دعاء ديني: «الله أكبر، الرحمن، الرحيم، الغفور، لا إله إلا الله»، ومن الداخل أطلت فتاة محجبة وحالما رأتنا ارتدت الى الداخل، رمقني علي بنظرة، ربما لمعرفة ردة الفعل من رؤية الفتاة. أبديت عدم مبالاتي مما دفعه الى تهدئة باله.

صحن المسجد في حالة سليمة وكذلك مكان الوضوء حيث رائحة البول كانت تشي باستخدامه، اضافة الى الأكواز المعلقة

* مستشرق وأستاذ في جامعة البندقية.

التي يتقطر منها ماء. شيخ ذو لحية بيضـاء طويلة خرج من هذا المعبد الصغير، يتبعه عدد من الرجال والصبية بدشاديشهم ذات الألـوان البيضاء والـزرقاء والبنيـة والعمائم المشكلة بمختلـف الألوان. عندما اقتربوا مني وتحلقوا حولي أفهمتهم نيتي تصوير المسجـد من الـداخـل، خصوصـا المحـراب المتجـه صوب مكـة بكتاباته ونقوشه وذلك لصـالح وزارة التراث القومي والثقافة، كانوا لطفاء مبدين استعدادهـم لمعاونتي. «لا نحتاج للمساعدة» هكذا حسـم علي المسألة. تصرف وكأنـا زملاء منذ زمن طـويل فأخـذ قاعدة الكاميرا والمحفظـة ودخل مندفعا الى المسجـد الذي كان فسيحـا ومقسما الى ثلاثـة أروقة بصفـوف مزدوجـة من الأعمدة الضخمـة. بدأ علي قـراءة الكتابات بسهـولة، رغـم تلف بعض الكلمات وسقوط بعض الحروف، على المحـراب المبني من الجص والذي بدا في حالة سليمة.

في مسـاء اليوم التـالي كنت أفكـر فيما جرى بينما كـان علي ينهي صـلاته. ارتحلنـا سريعا وبهدوء، بـاكرا وصلنـا الى أدم. مساء الأمس سارعـت لاقناعه باستحالة الـذهاب إلى بيته بحكم ارتباطاتي المسبقـة، هذه المرة شعرت بعدم قـدرتي على اختلاق الأعذار ولم أنو القيام بذلك خاصة انه لم يتحصل أن دخلت بيتا عمانيا وهذا ما أجج فضولي.

البناء في غايـة البساطة، السبلة أو غـرفة الاستقبال على شكل متوازي الأضلاع مطل على طـريق سبخي وقسم آخر مشابـه يستخدم للسكنى الحقيقيـة ومكونـا الجزء الداخلي من البيت بباحته المحاطة بسور حيث يدور الجزء الأكبر من حياة العائلة. دعاني علي لدخول السبلة مباشرة. القهوة تغلي في الـدلال النحاسيـة على الجمر وصـوان من العنـب والموز والتفاح تملأ المكـان بشذاهـا، جهاز التلفـزيون يبـث الآذان بمنظـر خلفي لمسجـد مسقـط أثنـاء الليل. لاحظـت وجـود جهازي فيديو جاهزين للاستخدام وذلك لشح البرامج المبثة مـن محطـة التليفزيـون المحلي. تـدخـل علينا طفلـة جميلـة بشعرهـا الأسود ذي الخصـل المعقوصـة، العيون البـارزة بتـأثير الكحل، زوج مـن الخلاخل تحيطـان رسـغ القـدمين المصبـوغتين بالحنـاء الذي استحـال سوادا ببـاطن القـدم. ركضت باتجاه علي واختفت خلفه، تراقـب الغريب الذي برز أمام عينيها. كانت ليلى ابنة علي.

علي الذي بلغ ٢٢ عـاما مقترن منذ ثلاث سنوات بـابنة عمه التـي شاءت الأقـدار أن تكـون دميمـة. خضع علي لهذا العـرف المتداول بين العـرب وان لم يكن راضيا بهذا القسمة، أو هـذا ما بدا لي. خلال وجودنا في السبلة ظهر رجل مسن ذو لحية رمادية انه ابو علي،. بـدشداشته القصيرة البالية. كان سعيـدا بوجودي بينهـم وبينما كـان يـدعوني للجلـوس على السجـاد أحـاطنـي بمجموعـة من الوسـائد المحشوة بالمطـاط الزبدي والتـي تلفها بطانـات قوية . قـدم التمر، أولى عـلامات الترحيب بـالضيف في الجزيرة العـربيـة مصحوبـة بعبارة «أهلا وسهـلا» أخذت تمرة وبعد أن أكلتها لفظت نوى التمرة في يدي المكـورة كأي أوروبي متحضر. لم يكـن تصرفـا في محله. شرح علي كيفيـة أكـل التمـر بطـريقة العماني المدرك لـلأصول : تستخـرج النـوى بطريقـة الضغط بالأصابع على التمرة مع مـواصلة الدعك عليها. العصيد المتكون يغمس في زيت السمسم لاضفـاء النكهة ولكن أبو علي لم يكتف بذلك بل قام بالعملية كـاملة أمامي ثم قدم لي نتيجة عمله. لم يغب عن بال علي عـدم استطاعتي تذوق خلطة التمر بـالزيت، أدرك بـأن التذوق لا يعتمـد على عـوامل ذاتيـة فقـط بل يشمـل نواحي التـأدب والعادة وبالتالي لم يلـح علي. فيما بعد فهمت أن عادة الالحاح وفرض العادات المحليـة على الضيف كما هو الحال في البلدان العربيـة الأخرى لهي أقل حدة وتـأتي بشكل متوازن ومنطقي في مناطق عُمان وبذلك أثبت علي أنه رجل مدرك ومرن في نفس الوقت.

من دلة نحـاسية قدمت القهـوة العربية، كان لـونها عسليا غامقا ، حادة المرارة ورائحتها تعبق بـروائح عطرية. كان لنكهة المشروب مذاقهـا الطيب في فمي مختلطة مـع ما تبقى مـن التمر. صب علي فنجانا ثانيا ثم آخر.بعد أن ارتشفت آخر جرعة هززت الفنجان بميل معين دليـل كفايتي من القهوة.انتقلنـا بعد ذلك الى الفواكـه. تناولـت منها قليـلا متوقفـا عند العنـب الباكستـاني. طقوس الضيافـة اختتمت بكوبين من الشاي بالحليـب الذي قدم لنـا من تـرمـس يابـاني حـديـث بدأت تحل محل دلال القهـوة التقليدية.

تنبه علي لوجود جهاز الفيديو وعرض علينا شريط منوعات مصرية تتحـرك فيه الـراقصات على ايقـاع الدف. في تلـك الأثناء تدخـل سعاد زوجة علي ولـدى رؤية العرض، الـذي بدا لها غير محتشـم، أظهرت استياءها. برأس منخفض اتجهت نحوي، مدت يدهـا المغطاة لتحيتي، لمستهـا قليلا بـالكاد. فهمت أن مـلامسة شخص غريب ولد فيها احساسـا ما. أقنعها علي ألا تبدو تقليدية جدا بوجود الأجنبـي. كانت تلبس كبقية نساء القـرية: رداء من الحريـر زاهي الألـوان وسروالا مـوشى بـأشرطـة فضية مـن الأسفل،خمار شبـه شفاف انسدل مـن الرأس لتغطيـة الأكتاف لينغلق على الصـدر. وبالـرغم مـن نظراتها المتجهـة الى الأسفل أمكنني مـلاحظة حـول واضح في عينيهـا. بعد أن همسـت المرأة بكلمة «زرنـا دائما» اتجهت بنظرهـا كالمعتاد الى علي الـذي أشار إليها بالخروج، برأس منخفض اتجهت حالا للخارج. الاستحياء البادي مـن هذه المرأة كان يقـابله بداخلها عـدوانية كابـدها علي وعانـى منها. الأقدار وحـدها وفرت لـه منفذا من خـلال العمل بشركة بتروليـة في مدينة صـلالة التي تبعد عـن قريته بمسـافة ٨٠٠ كيلـومتر. في كل ستـة أسابيـع عمـل بالشركـة كان يمنـح

أسبوعين مـن الراحة في بيتـه وهذا مـا كان يكفيه على مـا يبدو. كنت محظوظا بالالتقاء به في بداية فترة الـراحة تلك فلـم تكن عنده انشغالات أخرى.

اقترح علي الذهاب لرؤية بعـض الكتابات بمسجد في مقزح، قريـة في جبال ولاية ازكـي على بعد ٥٥ كيلومترا مـن أدم حيث كانـت تقطن أختـه. في تلك الليلة نمـت على وسائد المطـاط المزبد ببطاناتها الصلبة.

وفي اليـوم التالي غـادرنـا مبكـرين الى مقـزح، ارتـدى علي دشداشته البنية والمكـوية بعناية. أخذ عصاه الجلـدية المجدولة الضفـائر والتي بين فترة وأخـرى كان يطـرق بها ثنايـا ثوبـه الطويل. بعد أن قطعنا ٨ كيلومترات مـن الشارع المسفلت ندخل دربا وعرة مـؤدية الى الجبل مما حتـم استخدام الدفع الـرباعي للسيارة.

أثناء سيرنا نقلنـا معنا إحدى الفلاحات كانـت حمولتها من التبن بـالكاد تتسع لها مؤخـرة «اللاند روفـر» قطع علي فترات الصمت بحكاية أخرى يخبرني فيها بشؤونه الخاصة والعادات المحليـة ومعلومـات تتعلق بحيـوانات المنطقـة ووصف بعـض الخصائص العلاجية لأنواع من النباتات الصحراوية ، في المقابل استمع بفضول الى شـؤوني الخاصة وأوجه العادات والتقـاليد الايطالية.

وصلنا مقـزح قبل الظهـر ومررنا بـدار فاطمـة أخت علي. أدهشتني طريقـة الترحيب بين الأخوين، أحدهما يـواجه الآخر، تساءلا بطريقة جد رسمية عن أحـوال العائلة بكاملها والأقارب والأولاد، وتواصلا الى أن أمورها على أحسـن ما يرام بفضل الله العلي القدير.

عندما فرغ من الرسميات تبين أن بنت فاطمة في المستشفى وحـالتها الصحيـة مـدعاة للقلق وكـان المستشفى بعيـدا ولا تستطيع المرأة أن تزور بنتها كما ترغب. لفت علي انتباهي الى أنه قبل تولي السلطان قابوس مقاليد الحكم في عام ١٩٧٠لم يكن في البـلاد كلهـا الا ١٤ سريـرا للمرضـى بينما الآن في كـل ولايـة مستشفـى وفي الحالات الخطيرة والمستعجلـة فـان مـن مهـام الشرطة نقـل المصاب بالهليكوبتر الى المراكـز الصحية الكبرى في العاصمة. أصرت فـاطمة على تناول الغداء في بيتها بعـد انتهائنا من مشاهدة المسجد. اكتملت مظـاهر الحفاوة الأولى عند فاطمة بتناول التمر والقهوة والفاكهة والشاي.

المسجد عبـارة عن بنـاء رائع من الصـاروج وتحته يجري الفلج وهو القناة المائية الصناعية لاستخدامات الوضوء وسقي النخيل اضـافة الى تـزويد القـرية بميـاه الشرب. الكتابـات على محراب المسجد دلت على قدم البناء الـذي يعود الى خمسة قرون مضت. بـالمعونة الماهـرة التي قدمهـا علي قمت بمهمة تصـوير المكان، في هذه الأثنـاء وصل كبير أعيان القريـة بصحبة القاضي وبعض كبـار السن الذيـن قدموا لنـا التمر مع زيـت السمسم بينما الحظ ابتسامة علي تحت شواربه. كنا نشرب القهوة عندما قام أحـدهم لـلآذان. هب الجميـع لتأديـة الواجـب وقمت أنـا بالتقاط الصور من الخارج.

عدنـا الى دار فاطمة حيث كـان في انتظارنا الطعـام البدوي بصورته البسيطـة: طبق الأرز بالتوابل وحلت دجـاجة محمرة فوقه مكـان الخروف كما هي العادة في البادية. شـاركنا الغداء بالاضـافة الى عبـدالله صهر علي، أحد الأقـارب ومجموعـة من الأطفال. جـو المكان والملابـس أعطت انطباعـا بالفقـر والعوز. تحلق الجميع حول الطبق الموضوع على الأرض وكان يستخدم اليد اليمنى للأكل، صاحب الـدار كان يرمي الى الأجزاء اللذيذة مـن الدجـاجة كما هـي عـادة البدو . دار الحديـث عن الطفلـة المريضة والمعيشة في الـوادي الشحيح ودارت الذكريـات أيضا عن نزول الثلج في المنطقة من زمن بعيد.

قفلنا عائدين وبعد مسيرة سـاعتين وصلنا أدم بينما كانت الشمس الحمراء تغرق خلف المدينة.

كان عندي بعـض الصور التي التقطتها للكتـابات في بعض مساجـد عمان والتي صعب عليّ قـراءتها وفهمها. سـاعدني في فهم جزء مـن هذه الصور ولكن بقيت مجموعة منها عـويصة الفهم. اقترح علي عرضها على معلم الحي الذي كان يعتد به . في صبيحة اليوم التـالي عثرنا على المعلم في غرفـة كبيرة بالمدرسة. الغرفـة عاريـة إلا من الأطفـال الذيـن كانـوا يمثلون مختلـف الأعمار من سن الســادسة الى الثانية عشرة وقد تكـدسوا حول الجدران، الأولاد من جهة والبنـات من جهة أخرى. القـرآن هو النص الـوحيد. المكـان مثل حي عـن الكتاتيـب كتلك التـي قام بتعـريفنا عليهـا الكاتـب المصري الشهير طه حسين في سيرتـه الذاتية. الفـرق بينهما انه كان يكتب عـن حالة يعود عهـدها الى قبل نصف قرن مضـى. وعلى كل حال فان الكتاتيب هنـا أيامها معدودة، لقـد تم البـدء في إقامة نظـام تعليمي قـائم على أسس حديثـة بمبان جديدة ومـدرسين من مصر ، حتى انـه في بعض القرى تم نصب خيام عسكرية للمدارس كبنى مؤقتة في انتظار إقـامة بنـاء من المواد الثـابتة، وكـان التعليم فيهـا يتم بشكـل حديـث. تعاليم الديـن مازالت شـائعة بيد أنه أمكـن تخصيص حصص متعددة للنصوص الأدبية والحساب والعلوم بمختلف فروعها وقد تمكنت من معايشـة جزء من ذلك الواقع، أما علي، الذي أدهشني بغزارة معلوماتـه، فقد تكفل باخباري عما تبقى منه.

حدق المعلم في الصور وفي النهاية أقـر بعدم قدرته على فهم الشيء الكثير. كنت أعـرف من خـلال تجربتي بـأنه تكفـي فترة زمنيـة قصيرة لفك حـروف الكتابة وهذا مـا قام علي بفهمـه.

وكذلك فعل سلمان محمود الذي اصطحبني إليه علي، لا يتجاوز الثلاثين من العمر ، سلمان الزاهد كان يعيش لربه واليوم الآخر، لا تهمه الشؤون الدنيوية الى درجة انه لم يحلق ذقنه منذ سنين.

استقبلنا سلمان في حجرتـه المتواضعة وطلب منـا الانتظار ريثما ينهـي صـلاتـه، بعـد ذلك جلس على الأرض لفحـص الكتابـات. أمكنه تحديـد المكتوب وكـان مقطعا مـن القرآن قـام بتلاوته عن ظهر قلب. قام بحل كثير من النقاط الغامضة وعندما شق عليه فهم إحدى الكلمات اقترح علي الاستعانة بمساعدة ابنة أخيه عـائشة التي كـانت تدرس في المرحلة الثـانوية لعـل لديها القـدرة على قراءة النـص. نـادى سلمان عـائشة التـي وصلـت مترددة. قالت : «أنا خائفة» عنـدما دعاها سلمان لقراءة الكلمات الناقصة. تجاوزت عائشة مـرحلة الخوف بعد أن وجدت نفسها محط اهتمام الجميع فقامت بحل المشكلة بعد فترة تركيز معينة.

كانـت عائشة جميلة بعينـي غزالة سـوداوين، بالرغـم من طبقات الأغطية والملابس فوقها فقد أمكن ملاحظة القوام البديع لبنت في الخامسة عشرة من عمرها، تفهمـت كم كانت تعجب علي وكيف كانت تبـادله نظرات الاعجاب. انتابني الشـك بأن علي قد اصطحبني لسلمان بالذات لـرؤية عائشة. بالتأكيـد ان كان ذلك مقصده فقـد أفلح في غـايته فلـم يكن الأمـر سهلا فيما لـو كان وحـده، حيث لـن تتعدى زيـارتـه بيت سلمان لحظـات قصيرة وصدفة، وبالطبع لن يكون بمستطاعه السؤال عن الفتاة، وجود أجنبي سهل لـه القصد وأصبح عاديا استجواب الفتـاة. انتابني الشعور بأننـي قد وظفت من طـرف علي لرؤية الفتاة. صـاحب الدار لم ينتبه الى النظرات الخاطفة التـي تبادلها الاثنان. واصلنا قـراءة الكتابـات وشرب الشـاي حتى اللحظـة التـي طلب فيهـا سلمان توصيلـه بالسيارة الى مكتب الوالي. انطلقت عـائشة الى الخارج ونحن بدورنا غادرنا المكان.

اغتنمت الفرصة لزيارة الوالي وهي مهمة غير ضرورية وان كانـت في محلها، خاصـة للأجنبـي في عمان وبالذات في المنـاطق الصغيرة حيث يمكن ملاحظة الأجنبـي بسهولة. في كل الأحوال إن تحيـة الـوالي يمكـن اعتبارهـا استثمارا فيما لـو استـدعـت الضرورة. وجدنـاه جالسا على سجـادة في صالون بيتـه المشيد حـديثا. كـان يـرتدي دشـداشتـه البيضـاء، متمنطقا خنجـره المصنوع من الفضة كزينة اعتيادية وهو يمثل تماما ربطة العنق عندنا بالنسبة لكبار الموظفين. يلبـس الخنجر أيضا في المناسبات والأعياد كيفما تسمح أحوال الشخص بـذلك. كان الوالي محاطا بـالقاضي ونـائب الوالي وهـو شاب واع ومتعلـم كما تدل لغتـه الانجليزيـة السليمة، ومحاطا أيضـا بمسني المنطقة ومجمـوعة من العسكـر بمنظرهـم الـلافت بـالخناجر ومحازم الـرصاص والبنادق الطويلة.

قام علي بتقديمي للجميع، وحسب التقاليد العمانية. سألني الوالي عن الأخبار والعلوم. والاجابـة الاعتيادية: لا توجد أخبار. أحضرت الحلوى وهي مكونة مـن النشا وسمن الأبقار والعسل واللوز ومـاء الورد، وتقـدم للبارزيـن من الضيـوف. بأصبعين اثنين أخذ كـل منا قطعة، بعدهـا صب أحد العساكـر الماء لغسل الأيدي وقام آخر بتقديم القهوة التي ارتشفنا منها ثلاثة فناجين قبل هز الأخير.

الوالي الـذي أظهر اهتماما شديـدا بالأبحاث التـي أقوم بها، اقترح أحد العسـاكر العاملين لـديه كـدليل لي. شكرتـه على ذلك مؤكدا العون الـوافر الذي قدمه علي. ابتسم الـرجل للشاب قائلا ما قصرت. نظـر الي علي ممتنا، فلم يكـن ذلك الاعتراف بـالجميل شيئا هينـا بالنسبة لـه، خاصة من قبل الوالي وأمام حشـد من شيـوخ المنطقة . استـأذنا مـن الجميـع بالانصراف مـع الوعـد بزيارات أخرى.

لم أستطع أن أمسك نفسي من سؤال علي عما اذا كانت فكرة الـذهاب الى دار سلمان قـد هدفـت الى أغـراض أخرى منهـا على سبيل المثـال رؤية عائشـة. سألته مبتسما دون النظـر في عينيه وكأني متواطيء معه نوعا مـا. تراءى لي وكأنه انتفض من قولي. وجم فترة وأجـاب بطريقـة حادة: «لا، ظننـت فقط بـأن سلمان ربما كان ذا عون لك كما تبين ذلك». وهكذا أنهى الموضوع.

كـانت لـدي ارتباطـات في مسقـط. فتركت علي مـع الوعـد بالمرور عليـه للقيام بجولـة حتى شـواطيء رمال وهيبـة وهي عبارة عـن صحـراء رمليـة واسعة، الجمـل هناك هـو الوسيلـة الوحيدة التي تملك مناعة ضـد العواصف الرملية التي تهب على بحر العرب بدون شريط اخضر يحميـه. في هذه الصحـراء تعيش مجموعة مـن القبائل أهمها تلك التي تعطـي اسمها للصحـراء آل وهيبة.

لجنة عمانية ـ انجليزية كانت تجري أبحاثها على المنطقة من عدة وجوه مختلفة. أبدى علي رغبته في مـرافقتي كونه لم تتح له من قبل رؤية شاطيء البحر.

انطلقنـا صبـاحـا متـزودين بـالحصر، جـرب النـوم، صحـائف الماء والمجـارف. سلكنا الطـريق العـريض مخلفين وراءنـا سحـب الغبـار الكثيفـة وبين حين وآخـر نتقـاطـع والسيـارات القادمـة من الاتجاه المعـاكـس متبادلين زوابـع الغبـار مـع فقـدان الرؤيـة لعدة ثـوان. عبرنا قـرى منعزلـة ومتناثـرة هنا وهناك في واحـات الصحـراء المنبسطـة. يتكون كل مـن هذه القرى مـن جزءين: القـديم الذي هجـره الناس حيث المباني في طـريقها للتداعي، والجديد الـذي قطنه الناس في السنوات الأخيرة. عثرنـا على الطريق المسفلت وبعـد برهة لاحت في البعد هضـاب الرمال العالية الحمـراء والموحية وقد سدت الأفق رويدا رويدا من الجانـب الأيمن من الطريق. بعد

أن قطعنا مسافات رملية شاسعة وصلنا عصرا الى المركز العماني - الانجليزي لدراسة رمال وهيبة في «المنترب» حيث ضربت موعدا مع أحد أعضاء البعثة الانجليزية.

علي الذي كان صامتا طوال الرحلة أظهر حيوية عندما وجد نفسه في الجو المرح الذي خلقه الرجال والنساء الذين كانوا يعدون حفلة ذلك المساء بمناسبة «سان فالنتينو» ، عيد العشاق. المشهد كان مؤثرا بالنسبة لعلي،أن يجد نفسه محاطا بهؤلاء الشباب المتحررين في جو من الزمالة بين الجنسين وهو الشيء المرفوض في مجتمعه. تركته على هذا الحال، منخطفا وفي الأثناء اهتممت بمشاغلي حتى الظلام. الحفلة بدأت عندها بحثت عن علي وبدهشة برز مصره الملون وسط ثلاث فتيات وقد أثار فضولهن بتواجده في الحفل بدشداشته، بدا علي وقد أغواه الاهتمام الذي أبدته تجاهه المجموعة المرحة. التجربة بالنسبة له غريبة ومثيرة وكأنه وجد نفسه في حديقة خلابة، هذا على رغم ضرورة تجاوز وقع الصدمة الأولى ومشكلة التكيف قبل القدرة على الاستمتاع بالجو المحيط.

«جودي» ، إحدى الفتيات كانت تعرف قليلا من العربية فقامت بهمزة الوصل. علي كان يطلق بعض الجمل الانجليزية التي حفظها أيام الدراسة ومع ذلك فإن الاتصال لم يكن عقبة بينهم. جاء دور المشروبات ، كان اهتمام علي عندها منصبا للحصول على أحد المرطبات لم يكن يتذوق الكحول، أما جودي ورفاقها فكان وضعهم مغايرا، وهكذا تحول مرحهم الصاخب الى نوع من الضيق لعلي، تصاعدت حدته، الحوار المتزن الذي دار بينهم فقد رزانته تدريجيا، فالأسئلة الموجهة أخذت تمس الأوتار الحساسة للشاب العربي. لحسن الحظ أن خيط الحوار بدأ ينقص بين الطرفين بسبب الهرج الذي ساد جو الحفلة وعدم وضوح الرؤية لـ «المترجمة» جودي. شعر علي بسوء نية الآخرين حتى في الحديث الذي لم يستوعبه كاملا والذي ربما يأتي بغير قصد متعمد وذلك بسبب الرؤية المشوشة للحاضرين وفقدان الانضباط نتيجة الكحول، وقد ازداد احساس علي بالدونية تجاه النساء عندما قامت جودي، جذلة بسؤال علي عما اذا كان مختونا مما دفعه للخروج من الخيمة مكفهرا.

لم يمكنني ابتعادي عنهم من متابعة الموقف جيدا. تركت محدثي واندفعت للخارج فقد كان علي يستعد لعبور بوابة المركز متأهبا للذهاب الى بيته بطرقه الخاصة . لحقت به وتمكنت من إيقافه . كان غضبه ينم عن العجز والاهانة التي لحقته ، وبذلت جهدي في سبيل إفهامه بأنه لم يكن في أحاديث تلك المجموعة من الشباب أي نوع من الخبث.. انما هي بالأحرى رؤية وفهم مختلفان لأوجه معينة من الحياة مقاربة ساخرة بشكل ما تجاه المشاكل التي يواجهها المسلم بفلسفة مغايرة لكنها متناغمة مع نشأته والثقافة التي اكتسبها. ومع التسليم بأن تحريم الكحول له ما يبرره، فإنه بدون التأثير الذي مارسته الخمرة على تلك الصبية فإن سلوكهم لم يكن ليفقد الاحترام تجاهه. تمكنت من تهدئة أعصابه وأقنعته بحججي لكنه طلب مبارحة المكان حالا وعدم المبيت هنا كما هو متفق عليه. توقفنا على بضعة كيلومترات للنوم على الرمال التي كانت يذروها النسيم. حكاية علي التي دارت حول لقائه بالأفعى المجنحة لم تنجح في جلب النعاس. صحوت من نومي مرات عدة متتبعا القوس السماوي لكوكبة الجبار . بينما كان علي يتقلب بعصبية.

•

عند الفجر تيقنا بأننا في إحدى نواحي إحدى الواحات الفسيحة والبديعة السابحة على موج رمال وهيبة، انها واحة «الحوية» حيث التمر يعالج بالطريقة التقليدية في «التركبة» وهو بناء من الصاروج وبداخله يغلى البسر ثم يجفف ويتم تغليفه. بمشقة صعدنا احدى الهضاب لتصوير الواحة، بعدها ألقينا بأنفسنا على الرمال متدحرجين الى الأسفل مثيرين الأتربة حولنا. بدا على علي وكأنه نسي حادثة الأمس وان لاحظته مستغرق التفكير بعض الأحيان، لكنه يستجمع نفسه عند احساسه بأنه مراقب. أخذنا طريقنا باتجاه الشاطيء مجتازين الجهة الشمالية للمناطق الرملية الفسيحة التي لبست شتى الألوان من الأصفر الفاقع هنا حتى اصطباغها بالحمرة هناك. صدفة ولجنا أحد الأودية وكثيرا ما كنا نقابل في الطريق عربات التويوتا المكشوفة وهي محملة بالثلاجات الضخمة لحفظ الأسماك مسرعة الى داخل البلاد. وتستهلك كمية السمك التي تجلبها مع كميات هائلة من الأرز في المطاعم الباكستانية.

حال وصولنا للشاطيء غاصت السيارة في الرمال وقد وفر علينا جهد الصيادين في اقتلاعها من تلك الرمال التفكير في استخدام المعدات الموجودة لدينا، سلكنا الطريق البحري متجهين جنوبا، الدلافين المتوحشة تتقافز على سطح البحر وكثيرا ما شاهدنا في طريقنا هياكل أسماك متعفنة جنحت الى الشاطيء لسبب أو لآخر ، بالاضافة الى بقايا قواقع كبيرة وقد قلبها الصيادون تعبيرا عن انتقامهم غير المجدي للأضرار التي سببتها تلك الكائنات لشباك الصيد.

سبب عبور السيارة في إثارة أسراب النوارس والبط وطيور البنغور، وعند سماع هدير «اللاند روفر» ترتفع رؤوس المجموعات المتناثرة من الصياديين التي تلوح أياديهم بالتحية. في عملهم المعتاد يقوم هؤلاء الصيادون

بتنظيف شباكهم من أسماك القرش الصغيرة، وهم الذين لم تصبهم الثروة كما أصابت زملاءهم في المراكز البحرية الكبرى حيث مراكب الصيد الحديثة بمحركات «الياماها» التي أزاحت القوارب التقليدية كـ «السنبوك» الذي مايزال يستخدم في هذه الأنحاء وهو عبارة عن قارب صغير مؤلف من ألواح الخشب المشدودة بأليـاف نباتية مقواة، وتستخدم أيضا «الشاشة» وهي مصنوعة من «الكرب» مشدودة الى بعضها بمؤخرة وحيزوم من سعف النخيل، وتتسع بالكاد لشخصين. في طريقنا الى الشاطيء وبمحاولتنا تجاوز إحدى الصخور انحرفت السيارة الى الحاجز الرملي مما أدى الى غوص العجلات فيه. أعملنا مجارفنا وما تيسر من وسائل لازاحة الرمال، وبعد فترة واصلنا مسيرنا كما هي العادة في كل مرة تصادفنا فيها تلك المشكلة والتي أثبت فيها علي مساهمته الوافرة باستخدام المجرفة واستخدام قواه في دفع السيارة. وليبرهن على معرفته بالأشياء اندفع في تفريغ العجلات من الهواء لتسهيل عملية الدوران على الرمال. واصلنا مسيرنا على طول الشاطيء لمسافة تزيد على المئة كيلومتر، لم نستطع بعدها بسبب حالة المد والجزر ، اضافة الى الصخور المتناثرة ، فتوقفنا بعيد حلول الظلام.

تناولنا العشاء المكون من جبن الماعز والخبز الهندي والتفاح ، وتدبرنا من الحطب ما يكفي لتحضير الشاي. تطلعنا الى «كوكبة الجبار» الحارس الليلي لذلك الشتاء العماني الساخن، نمنا بـ «أجفان مغلقة واكف مقفلة» كما قال علي. غادرنا المكان في ساعة مبكرة وكان وصولا سعيدا الى أدم.

كان على علي قبل مباشرة عمله في صلالة إصلاح بعض الأشياء في بيته، أما أنا فكانت تنتظرني أعمال في مسقط، على أمل أن التقي به لتحيته قبل مغادرته الى صلالة. الأسبوع الذي قضيته في مسقط كان مليئا بالمشاغل وكان علي طباعة بعض الصور التي طلبها مني علي، حيث كان من المفترض أن يغادر يوم السبت فكرت بالذهاب للقائه يوم الجمعة ولكني في يوم الخميس استلمت الرسالة الممهورة بختم والي أدم:

بسم الله الرحمن الرحيم

عزيزي الفاضل

تحية عربية صادقة

نظرا لمشاعر الصداقة التي كنتم تكنونها للفاضل علي بن جمال، فإنه يؤسفني إبلاغكم بانقضاء حياته على وجه هذه الأرض عائدا الى وجه ربه الكريم، في ظروف غامضة وحزينة.. رحمة الله عليه

وتفضلوا بقبول تحياتي المخلصة

محمد بن سليمان
والي أدم

كثيرا ما حلم علي بن جمال بعائشة من اللحظة التي رآها في بيت سلمان بن محمود. بادلته نظرة بأخرى من عينيها الواسعتين السوداوين كعيني غزالة. حلم بها وابتغاها . كانت المرة الأولى التي يحس فيها بتلك المشاعر المسيطرة على ذهنه، بدأ التردد على بيت سلمان على أمل رؤية الفتاة، ونادرا ما حقق حلمه هذا، كون ذلك مربوطا بعامل الصدفة. عندما انقضت فترة الراحة وغادر الى صلالة لم يستطع أن يكف عن تخيل عائشة . صورة سعاد تشوش عليه حلمه لكنه يبعدها حالا عن مخيلته منزعجا . أصابه من جراء ذلك هاجس عظيم، خيل إليه أنه يتحدث عن الموضوع مع سلمان.. لا .. مع أبيها أخي سلمان ليسأله الزواج منها. تخيلاته هذه كانت تعكرها ردة الفعل لدى سعاد بدون أن نحسب ما يمثله الآن تعدد الزوجات من صعوبة في بيئته فهذه من عادات البدو!

عاد الى الراحة في بلدته، يتجول في الحي بدراجته النارية لكنه لم يستطع مقابلتها ولا حتى رؤيتها لثوان. لحسن الحظ، أفلح برفقتي في مبتغاه بحجة قراءة الكتابات وتمكن من الجلوس معها فترة أطول. انها أجمل نصف ساعة من الزمن في عمره، خفق فيها كل كيانه مشاعر جياشة لعائشة التي كانت قادرة على ادراك مشاعره وفهمها. أعقب ذلك الانفصال . قاسيا كان الشعور بأنه حتمي.

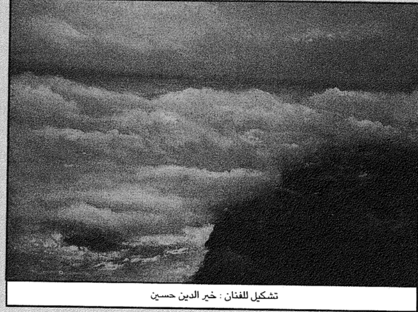
الأسبوع الذي أعقب ذلك الحدث، بينما كان يشتغل في البيت، سرح ذهنه مع عائشة، استغل عدم تواجد سعاد في تلك اللحظة ليتجول بدراجته نواحي بيت سلمان بن محمود. لمح عائشة تعبر تبعها على قدميه. عندما رأته البنت وهو يقترب منه شحب وجهها وأسرعت في سيرها. فركض الشاب فهمست له:

- ابتعد !
- يجب أن أتحدث إليك.
- ابتعد فأنا خائفة!
- من الضروري أن أتحدث إليك.
- ستحدث المشاكل لو رآك أهلي.
- لا يهم ، فأنا أريد التحدث إليك!

فأبطأت عائشة في سيرها..

في ذلك المساء ينهض «كوكبة الجبار» للصيد كعادته متبوعا بمسافة قصيرة بسيروس .. بجانب إحدى أشجار الطلح، خارج أدم، كانت عيون علي تتطلع إليه بدون أن تراه، لا ترى حتى عيون عائشة الغزالية الواسعة السواد، هناك بجانبه تسيل دماء الاثنين متحدة في الأخدود نفسه، وفي الاثناء يفرغ سلمان بن محمود من صلاته الخامسة.

الشاطيء


تشكيل للفنان : خير الدين حسين

قصة : الآن روب جرييه

ترجمة : عامر الصمادي*

صبية ثلاثة يمشون على طول الشاطيء جنبا الى جنب ويمسكون بأيدي بعضهم البعض. طولهم متقارب وأعمارهم أيضا متقاربة - في حوالي الثانية عشرة - لكن مع ذلك يبدو الذي في الوسط أقصر من الاثنين الآخرين. باستثناء هؤلاء الصبية الثلاثة فالشاطيء الطويل فارغ، يمتد فيه شريط الرمل العريض بوضوح على مد النظر ، يخلو من الصخور المتناثرة، والحفر المائية وينحدر بنعومة من المنحدر الصخري عند الشاطيء نحو البحر فيبدو لا نهاية له.

الطقس رائع والشمس تضيء الرمل الأصفر بضوء عمودي متقد. السماء صافية بلا غيوم والريح ساكنة، الماء أزرق صاف بلا أي أثر لموجة كبيرة قادمة من بعيد على الرغم من مواجهة الشاطيء للبحر المفتوح والافق البعيد.

لكن ومع ذلك تتكون في المنخفضات المنتظمة موجة سريعة بنفس الحجم دائما على بعد عدة ياردات من الشاطيء، ترتفع فجأة ثم تتكسر على طول نفس الخط دائما، لم يكن الماء يبدو انه يندفع الى الامام ثم يعود. بل بدا الأمر وكأن الحركة كلها في وضع سكون. يشكل ارتفاع الماء منخفضا ضيقا ضحلا على طول الشاطيء ثم تعود الموجة أدراجها بنعومة يرافقها صوت دحرجة الحصى لتتحطم وتنتشر فوق المنحدر على حافة الشاطيء وتعود لتغطية الفراغ الذي تركته.

غالبا ما ترتفع موجة أقوى هنا وهناك لترطب - للحظة - مزيدا من حبات الرمل ثم يعود كل شيء الى السكون. البحر مسطح أزرق ساكن على مستوى رمل الشاطيء الأصفر حيث يمشي الصبية الثلاثة جنبا الى جنب.

ثلاثتهم شقر، شقرتهم تقارب صفرة الرمل، لكن بشرتهم داكنة قليلا وشعرهم فاتح اللون قليلا ، يرتدون ملابسهم بنفس الطريقة ، سراويل قصيرة وقمصان بلا أكمام، يمشون جنبا الى جنب وهم يمسكون بأيدي بعضهم البعض ويسيرون بخط مستقيم مواز للبحر وللمنحدر بمسافة تتوسط الاثنين لكن أقرب قليلا الى الماء. الشمس الآن في أوج توهجها فلا تلقي ظلالا على أقدامهم ولا يوجد أمامهم أي أثر على الرمل من المنحدر الصخري وحتى الماء، فالصبية يسيرون بهدوء مستقيم وبينهم مسافات متساوية دون أي انحراف الى أي جهة من الجهات ويمسكون بأيدي بعضهم البعض.

خلفهم كان على الرمل ثلاثة خطوط لآثار أقدام تركتها أقدامهم العارية. ثلاث سلاسل منتظمة بينها مسافات متساوية، آثار غائرة في الرمل بوضوح دون أي تشابك مع بعضها، يسير الصبية الى الامام دون أي التفاتة الى المنحدر الصخري على يسارهم أو الى البحر وأمواجه الصغيرة التي تتحطم بتتابع في الاتجاه الآخر بل وحتى دون أن يلتفتوا الى الخلف ليقدروا المسافة التي قطعوها استمروا في طريقهم بخطوات سريعة وموحدة.

أمامهم ، هناك سرب من طيور البحر تسير على الشاطيء وحافة الموج ، تسير بموازاة الصبية الثلاثة وبنفس الاتجاه وتبسقهم بحوالي مائة ياردة ، لكن بما أن الطيور لا تتحرك

* قاص ومترجم من الأردن.

بنفس سرعتهم فقد لحق الصبية بها ومع أن البحر كان يمحو آثار سرب الطيور باستمرار إلا أن آثار أقدام الصبية بقيت منقوشة بوضوح في الرمل الرطب حيث ازدادت الخطوط الثلاثة من آثار الأقدام طولا على طول ،عمق آثار الأقدام تلك لا يتغير أقل من انش بقليل، تشوهها تعرجات الحواف أو ضغط أعقاب الأقدام أو مقدماتها تبدو وكأنها قد حفرت بواسطة آلة على الشاطيء، هكذا تمتد خطوطهم الثلاثة، دائما وبنفس الوقت تبدو وكأنها تضيق حتى كأنها تندمج في خط واحد يقسم الشاطيء الى قسمين من خلال طولها الذي ينتهي بحركة ميكانيكية صغيرة تبدو من بعيد وكأنها في وضع ثبات، الارتفاع والهبوط المتعاقب لستة أقدام عارية كلما تحركت مبتعدة اقتربت من الطيور، وهي لا تنهب الأرض بسرعة لكن المسافة القريبة التي تفصل المجموعتين تضمحل أسرع مقارنة مع المسافة المقطوعة وسرعان ما أصبحت تفصلهم مسافة لا تتجاوز بضع خطوات لكن عندما بدا الصبية أخيرا انهم على وشك الاصطدام بالطيور رفرفت أجنحتها وبدأت بالطيران طير واحد ثم اثنان ثم عشرة ثم السرب كله.إلا طيور بيضاء وردية تشكل منحنى فوق البحر ثم تعود الى الرمال لتبدأ المشي مسرعة مرة أخرى دائما بنفس الاتجاه وعلى حافة الموج تبعد حوالي مائة ياردة الى الامام على هذا البعد أصبحت حركة الماء غير محسوسة باستثناء تغير مفاجيء باللون لكل عشر ثواني في اللحظة التي تلمع فيها الرغوة المتألقة تحت أشعة الشمس والصبية غير عابئين بآثار أقدامهم التي يتركونها على الرمال غير مقتربين من الأمواج الصغيرة على يمينهم أو الى الطيور - الطائر الآن - والتي بدأت تحط وتمشي على أقدامها أمامهم. سار الصبية الشقر الثلاثة جنبا الى جنب بخطوات منتظمة سريعة وهم يمسكون بايدي بعضهم البعض.

لفحت الشمس وجوههم فبدت داكنة أكثر من شعرهم ، لهم نفس التعابير ، جدية وعمق وتفكير وربما الهم، تقاطيع وجوههم أيضا متشابهة على الرغم أنه من الواضح أن اثنين من الصبية الثلاثة هم من الذكور والثالثة فتاة، الا أن شعر الفتاة أطول ومتجعد قليلا لكن ملابسها هي نفس ملابسهم، بنطال قصير وقميص بلا أكمام وكلاهما بلون أزرق داكن.

تسير الفتاة الى أقصى اليمين والى يسارها يسير الغلام الأقصر قليلا والغلام الآخر القريب من المنحدر الصخري هو بنفس طول الفتاة. يمتد أمامهم الرمل المهد الذي لم تطأه قدم على مد النظر ويرتفع على يسارهم جدار من الصخر البني يكاد يكون عموديا ولا نهاية له. على يمينهم سطح الماء الساكن ممتدا الى الأفق تحيط به تموجات خفيفة تنتشر عبر الرغوة البيضاء ثم بعد عشر ثواني تعود الموجة التي تكسرت لتشكيل مجرى ضحل مرة أخرى على جانب الشاطيء يصحبها صوت ضجة خفيفة تثيرها دحرجات الحصى ، وتنتشر الموجة الصغيرة من جديد وتصعد الرغوة البيضاء رمال حافة الشاطيء المنحدرة لتغطي المسافة الباقية من الفضاء الضائع، وخلال السكون الذي يعقب ذلك يرتد من بعيد صوت قرع جرس خافت في الهدوء الساكن.

الجرس هناك: يقول أصغرهم الذي في الوسط لكن صوت قرقعة الحصى يغطي صدى قرع الجرس الخافت وعندما تنتهي الموجة يمكن سماع بعض الأصوات التي شوهتها المسافة مرة أخرى.

انه الجرس الأول، قال الغلام الطويل، وتنتشر موجة صغيرة على يمينهم وعندما يعود الصمت مجددا فلا يسمعون غيره، مازال الصبية الشقر الثلاثة يسيرون بنفس الانتظام ويمسكون بأيدي بعضهم البعض.

أمامهم سرب الطيور على بعد عدة خطوات فقط تصيبها عدوى الطيران فجأة فتنتشر أجنحتها لترتفع مشكلة نفس المنحنى فوق البحر ثم تعود الى الضوء عبر الرمل وتبدأ بالمشي من جديد، دائما بنفس الاتجاه وعلى بعد مئة ياردة الى الامام وعلى حافة الموج قال أحدهم: ربما لم يكن الأول ربما لم نسمع الآخر قبل أن ...

أجاب الغلام الأطول قليلا : كنا سنسمعه كما سمعنا هذا. لم يغير الصبية من مشيتهم أبدا نفس آثار الأقدام خلفهم التي استمرت بالظهور تحت الأقدام الست العارية وهم يتقدمون الى الامام.

قالت الفتاة لم نكن بمثل هذا القرب من قبل، وبعد برهة قال أطول الغلامين وهو الذي يمشي من جهة المنحدر الصخري: «مازلنا لم نقترب بعد».

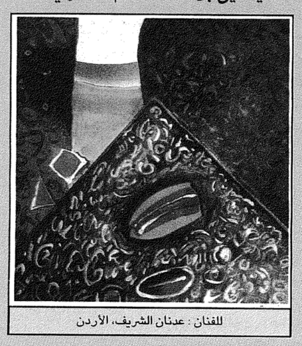
سار ثلاثتهم بصمت وهدوء بقوا صامتين حتى وصلوا الجرس وهو ما يزال ذا صوت خافت في هذا الجو الهاديء ، عندها قال أطول الغلامين: «ذاك هو الجرس» ولم يجب الآخران.

عندما اقتربوا من الطيور رفرفت بأجنحتها وطارت مبتعدة الى الامام، طير واحد ، ثم اثنان ثم عشرة ثم عاد السرب كله الى الرمل على طول الشاطيء على بعد مائة ياردة من الصبية الثلاثة. استمر البحر بطمس آثار أقدامهم واستمر الصبية الذين يسيرون أقرب الى المنحدر جنبا الى جنب ويمسكون بأيدي بعضهم البعض بترك آثار أقدام عميقة بخط ثلاثي موازٍ لشاطيء البحر على طول الشاطيء الممتد الى اليمين قرب حافة الماء الساكن المسطح.

دائما تأتي نفس الموجة الى نفس المكان لترتفع ثم تتحطم.

ثلاث قصص

يحيى بن سلام المنذري *



للفنان : عدنان الشريف، الأردن

«١» الحقيبة

فرح انتابه حينما اشترى له أبوه حقيبة كبيرة.. فرح كثيرا.. أعجبه لونها البني.. لها رائحة غريبة تشبه رائحة الدفاتر الجديدة.. في تلك الليلة أخذ يصف باستمتاع كتبه المدرسية بداخلها.. كان حريصا أن يكون كتاب التربية الاسلامية فوق كل الكتب الأخرى وبعده يأتي كتاب اللغة العربية.. قبل أن ينام حدق كثيرا في الحقيبة وهي ممتلئة بالكتب والدفاتر والأقلام ومسطرة مصنوعة من الخشب يحدها معدن مثل السكين، جرحته مرة بينما كان يجرب حدتها. في الصباح خرج بها متباهيا وقد وضعت أمه بداخلها فطيرة الجبن بعد أن لفتها له بورق.. أحس أن الجميع ينظرون إليه بإعجاب.. وصل مكان انتظار الباص.. وجده مزدحما بالطلبة .. ينتظر الآن خوض معركة قاسية من أجل التدافع والتسابق والاستحواذ على مقعد شاغر.. حقيبته جديدة.. إنتابه خوف من أن يصيبها مكروه.. سوف توبخه أمه لايام طويلة.. يذكر كرة القدم التي اشتراها له أبوه وانفجرت في اليوم الثاني.. حينها تلقى توبيخا شديدا من أمه. وصل الباص.. تأهب الجميع للدخول في المعركة.. ارتفعت الحقائب والكتب.. ثلة من الطلبة المشاكسين يلجأون للضرب من أجل الاستحواذ على مقعد.. ومنهم من يلجأ الى العبث بمؤخرات الآخرين في سبيل الصعود داخل الباص.. هو يحذر دائما من كل هذه التصرفات .. نصائح أمه تتردد في ذهنه كلما نظر في أحد الأولاد الملاعين الذين يهوون إفساد الأولاد الأقل منهم سنا.. لذا يفضل أن يكون آخر من يدخل الباص.. أمه تقول له دائما (إياك أن ترابع الصيع.. عن يضحكوا عليك.. كون رجال.. عن تمشي في هذيك الدرب.. كون رجال). كان ممسكا بالحقيبة حتى لا تقع منه .. سمع أصواتا من داخل الباص تقول له: (أوه.. شنطة جديدة.. شنطة جديدة.. ايش عليك..) . بالطبع لم يجد مقعدا شاغرا.. وقف مع الواقفين.. وضع حقيبته بين قدميه.. تفاجأ بسائق الباص يتجه ناحيته والغضب والعرق يتساقطان من وجهه.. ظن أن هناك من أغضبه، لكن ما ذنبه هو حتى يوجه له الغضب.. دب الذعر فيه وتذكر أمه وأباه وأخوته والمدرسة.. كاد أن يبكي.. صرخ السائق: (جايبلي شنطة أكبر منك.. انت تعرف أن الباص مثل قوق السنورة ما يسد الطلبة الجعور.. هيا أخرج بشنطتك هذي . هيا .. هيا).

★ قاص من سلطنة عمان.

غادر الباص محشوا بالطلبة وكأنه صندوق مكتنز بالتمر. تركه مع حقيبته في الشارع.

«٢» قمة البرج

وقت الغروب، يدخل صناديق الفاكهة والخضرة والزعتر والهيل والعدس، يغلق باب دكانه الخشبي ويربطه بقفل كبير، هذه الليلة انتابه هاجس من نوع غريب فهو لا يريد أن يذهب للمسجد لصلاة المغرب ولا يريد أن يرجع الى البيت كي يتناول عشاءه ويسمع أحاديث زوجته وأولاده، لن يضع مفتاح الدكان في حزام خصره بل يخبئه — هذه المرة — تحت صخرة صغيرة أمام الدكان.

يتوغل داخل السوق كأنما يبحث عن شيء، يسعل ويتذكر المئات من نوبات السعال التي رافقته طوال حياته، يحك على صلعته من تحت العمامة البيضاء ثم ينتقل للحيته يمسدها. يحشر جسده في زحام السوق مارا بأزقته الملتوية المظلمة، يحصي عدد المجانين الذين يراهم كل يوم ويلقي نظرة في آخرين يستعدون للنوم على الأرصفة أمام محلات سوف تغلق بعد قليل، يلقي نظرة عجلى ناحية أرض خاوية كان عليها مستشفى (الرحمة) فتنفرط منه دمعة، أصوات الباعة تتباطأ في الدخول الى أذنيه، أنفاسه كسولة، روائح السوق منعشة، لكنه يشم رائحة غريبة يحاول أن يتتبعها.

سقف السوق سماء غائمة معلق عليه قمر صغير، تتراءى له أجنحة تطير من بين الزحام، تأسر قلبه، يركض كي يلحق بها ويلامسها، لكن التعب يوخز قدميه وقلبه، يجلس ويمد قدميه، يمسد عليهما بتأن ويراقب طيورا تحوم حول قمة برج السوق.

يقف على قدميه من جديد ويتجه ناحية باب البرج، يناشد قدميه أن تسرعا وألا تخذلاه في الوصول، تركلان حجرا وزجاجة لم تكن فارغة لتوقظ قطا نائما، قلبه يخفق، قدماه تمشيان باتجاه الهواء البارد والغيم، أنفاسه كسولة وحارقة. القدمان تتعثران وتسقطان في وحل المطر، لكنهما تتحديان السقوط، ترفسان الوحل فيتطاير خائبا.

يعاود المشي فينقطع احد نعليه، ينظر فيها بحسرة وحزن، لكن رغم ذلك قدماه تتشبثان بالنعلين جيدا حتى لا تنفرطا. أخيرا تتسلقان السلم المؤدي لقمة البرج، هاجس الوصول يزداد لديه، فقدماه هما سبيل الوصول تحملان جسده الى أعلى كي يلتقي ربما بالطيور أو الأجنحة بعد كل هذه السنين، خطواته صعبة وثقيلة، سلمة وراء سلمة، القدمان صارتا تنزفان عرقا، النعلان تسقطان الى أسفل السلم، أصبحتا عاريتين، منتفختين، مشربتين بحمرة قانية، إلا أنهما تنجحان في الوصول الى قمة البرج، عندئذ تنتهي مهمتهما الشاقة، يمددهما على أرضية البرج كمكافأة لهما على انجاز مهمتهما، ثم سرعان ما خارتا في نوم عميق.

عيناه تحومان ناحية سماء مظلمة انطفأ قمرها بسبب غيمة وسوق أصبح نقطة هلامية من فوق البرج، يسمع صراخا حادا في السماء ويتلقى بعده سقوط مطر كثيف، يفتش عن شيء، يشعر براحة، ويشعر بحزن، العالم من حوله مضبب منذ زمن بعيد،لا يفهمه، بشر كثيرون، قرب بدماء، أنفاس تتصادم، يحاول أن يقوم، تخونه قدماه.

يزداد صراخ السماء، يزداد علو البرج، يزداد تضاؤل البشر والسوق، وبعد ساعات حضرت شمس الصباح ساخطة، شربت بقايا المطر، غربان كثيرة تحوم حول قمة البرج، بينما المفتاح هذه المرة مخبأ تحت صخرة،القفل كبير صامد يقيد الباب.

«٣» كيف يبدو صباح اليوم؟

أليس هذا الصباح جميلا..؟

إذن وبكل هدوء سوف أقوم من على سريري وأقفز ثلاث قفزات في الغرفة لأن الصباح يبدو جميلا. أقف عند باب الغرفة أتطلع ناحية زوجتي التي مازالت نائمة.. نهداها يرتفعان وينخفضان .. على الفور أركض ناحيتهما.. والصباح يدفعني لذلك وقد سقاني شراب الانتشاء، تقوم زوجتي ضاحكة بغنج وتضربني على يدي ضربات لينة مثل نسمة هواء باردة تلاطف خدي، أتركها لكي أدخل الحمام.. أفتح الحنفية فأجد الماء يتدفق بغزارة لا توصف، وهذا لا يحدث في بقية الصباحات الماضية، وهذا الصباح جميل يدفعني أن أضع أصبعي في فوهة الحنفية (فيطرطش) الماء بقوة ليستحيل المكان الى مشهد ماطر ينهمر فوق رأسي وعلى وجهي ويصل حتى السقف.

تذكرت الآن صباحا قديما حينما نقر غراب زجاج نافذتي فسقط قلبي خائفا لأني تذكرت طيور هيتشكوك، وفي حينها تذكرت القط الأسود الذي دهسته بسيارتي قبل يومين من ذلك الصباح القديم فساورني القلق وازدادت وساوسي حول الأيام القادمة ومدى ثقلها، فلماذا إذن ينقر الغراب زجاج نافذتي محاولا تهشيمها؟ ولماذا القط الأسود ينفذ عملية انتحاره بنجاح ويستخدمني أداة لموته؟ هل سأخسر أحلامي تدريجيا؟
ذلك صباح قديم

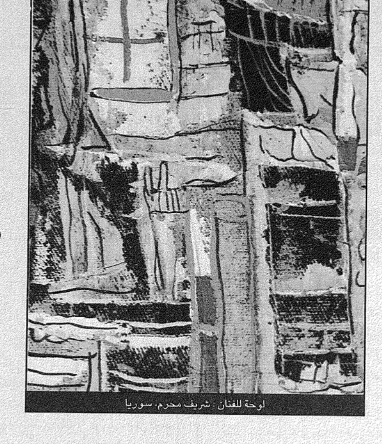
وصباح اليوم يبدو جميلا.. ألا يبدو جميلا حقا؟

ها أنا أتهيأ للذهاب الى العمل، واذا فتحت الباب سأجد الصباح شخصيا يرحب بي وسوف يعرفني على هدوئه غير المعتاد وسأسأله إن كان سيحتفظ بهدوئه هذا، فيجيبني «وكيف لي أن أعرف ذلك؟».

أخاف الآن أن أقوم من على سريري ولا أقفز القفزات الثلاث، وبالطبع ليست لي زوجة أتطلع لنهديها واركض ناحيتهما، ولا أعتقد بأنني سوف أدخل الحمام طالما أن حنفيته جافة، لأجعل هذا اليوم مناسبا للنوم، غدا سأفكر جديا بالذهاب للعمل.

حجر صحي

وحيد الطويلة *


لوحة للفنان : شريف محرم، سوريا

«١» المدينة

طلعت حرب، الميدان والتمثال ، بائع الكتب في الزاوية يبيع الكتب والكتاب، الجندي مشغول بدفتر المخالفات لسائقي التاكسي فقط، يكتب نصف الرقم ويكمل الباقي من عنده. والجندي الآخر يبتلع ذيل شهقته مما يراه في السيارات الفارهة.

وحده يعبر الميدان غير عابيء بالمخالفات. ولا الهبات التي يقذفها أحدهم للجنود تكفيرا عن الذنوب القادمة.

يمر كل يوم في ظهيرة تعوي، يغمغم بحدة. يرفع صوته أحيانا في انكسار.

يقولون إنه يهذي.

يجرجر علم أمريكا من طرف والنجوم في الطرف الآخر على الأرض ملتاثة، يقولون إنه يهذي فجأة صرخ (جعان ياولاد الكلب .جعاااان).

نفضت جنوني. اقتربت منه - أعطيته جنيها - ليس للامتنان وقت. اقترب أحدهم. مد يده بجنيه آخر، مجنون أيضا.. أشار بيده أنه اكتفى، ابتعد خطوات، نظر الى التمثال. وابتسم في سخرية.

«٢» مدينة أخرى

في يوم آخر كان يحمل علم مدينته. لم يسأل أحدا. لم يعطه أحد. افترش قاعدة التمثال، حاول جندي المخالفات إبعاده، تسلق كتفيه، وزرع العلم في جبهة الحجر. قالوا إنه يهذي.

★ قاص من مصر.

«٣» المدينة الأخرى

في اليوم الآخر، صنع من العلم الامريكي قميصا ومن علم مدينته شورتا. لم يعطه أحد. لم يقل أحد إن المدينة تهذي.

شاي مر

أفلتت نسمة من قبضة الأغنياء. صفقت جدار الفندق العتيق ربما لتذكره بعلاقة غرام قديمة، وهبطت - تتأسى - على رواد مقهى للمثقفين. والصعاليك أحيانا.

حطه البحر أمامي. أطلق أصواتا عرجاء بما يكفي لتنبيهي. مد ذراعيه جانبا. أخفض اليمنى، أزاح ماسح الأحذية ثنية البنطلون اليسرى، مر على الحذاء بالأسفنجة المزعومة، ودق جرس علبته الخشبية الذي نزعه من إحدى الدراجات. مر النادل على عجل، ووضع باقي الحساب أسفل كوب الشاي المر. مازال صاحبنا يطلق تحذيراته، أشار باليسرى الى صبي على مقربة، - وأخفضها - تأرجح الصبي على يديه ورجليه في حركة دائرية حتى نهاية المقهى وعاد على نفس الوتيرة فرك صاحبنا يديه. استخف البلاهة في وجهي. مد يده. وشد النقود من أسفل كوب الشاي.... خلعت حذائي . وتأرجحت على يدي وقدمي حتى نهاية المقهى.

مضاف ، ومضاف إليه

الأمر إذن يحتاج لجنازة تليق بدموعها، لا يعنيني الفقيد لذاته، في جنازة كلب السيد يتقافزون ، وفي جنازته — إن حضروا - يتثاءبون.

في الطريق الى المستشفى كادت تنهرني - لولا يشق عليها -

لأنني لا أملك هاتفا نقالا تحدث به صديقاتها حتى لا تفوتهن فرصة المشاركة في الجنازة . قال الطبيب في مستشفى الكلب وهي تتساند على المشكلة الآن ليست في وفاة زغلول، علينا أن نعجل بفحص كرنبة خوفا من انتقال العدوى اليها. زغلول لم يكن يترك قطة في غنجها، يقذف شباكه، تدللت عليه كثيرا، خمشها بأظافره . هل تحتاج ممارسة الحب أحيانا للشدة؟ أدماها، وأدمى قلبها.

مات شهيدا . قلت، وأنا أعض على شفتي من الداخل خشية أن تنفرط سخريتي.

قالت بعصبية ، لا ، من حب فعف فشف.

كانت ستلبي ولعه ـ لولا تعجله ـ دائما الرجال متعجلون، لا يستطيعون أن يصبروا على تمنع امرأة.

لم أشأ القول بأنه دفع حياته ثمن تهوره.

الحي أبقى من الميت، قلت لها في خشية، خوفا من ثورتها المعتادة حين أذكرها بأن هناك من البشر من يستحق الرعاية بجانب القطط. تضع ترمومتر علاقتنا بمدى اهتمامي بهم. كان أهلها قد ائتمنوني عليها قبل سفرهم. ظللت أعودها الى أن تولد بيننا هذا الاحساس الواقف في منطقة ما بين الصداقة والحب. وقفت خيانة صديقها القديم، حاجزا بينها وبين البحر.

على عجل اندفعت لأنقذ كرنبة، وأهاتف الصديقات . ولكن كالعادة المصائب لا تأتي فرادى، ماتت كرنبة، كيف يعيش العالم من دون الأنثى؟!

مات زغلول . وقتلها. بالتوحش الذكر الذي لا يجيد لعبة الحب فينهي العالم وينتهي معه.

جنازة لا تليق بالأعزاء. أنا وهي، وصديقتان، فقط حاولت أن أفهمها أن أربعة أيضا كانوا في جنازة موتسارت. هكذا العظماء ، كادت تطردني لولا مهابة الموقف تقدمت الجنازة في منطقة ليست بعيدة عن مسكنها. حتى لا تشق علينا الزيارة فيما بعد (كان هذا اقتراحي).

كانت المداولات على أشدها بألا ندفنهما معا. القاتل والقتيل. قالت احدى الصديقات . لم يقتلها، لقد أحبها مع سبق الاصرار والترصد. وانتهينا الى أن نفصل بينهما بقالب طوب فقط.حتى تستطيع كرنبة أن تستمتع بالعذاب الذي سيحيق بزغلول، قالت الأخرى ربما تسامحه. فلتكن قريبة منه.

حفرت المقبرة. ووضعت الأعزاء، الريحان وأزهار الليمون لكرنبة فقط. وشاهدا من الطوب، الى أن نجهز آخر من الرخام.

قلت . كان زغلول سينتحر حزنا وصمتا. الحمد لله أن ماتا معا. سوف يصالحها في العالم الآخر، كيف يحتمل العالم دون أنثى يحبها.

صفعتني بالنعش . تركتني والصديقات . لم نبتئس لحالها. في الطريق الى بيتها ستصادف كثيرا من الحيوانات.

زفاف نعجة الجبل

محمود الرحبي *

المهنئون يملأون مداخل البيت، والسيارات القادمة جهة منزل والده لا تنقطع، وصالح سابح في خياله، يستقبلهم ورأسه بعيد عنهم، كان يرسم الوضع الأكثر راحة لدخلته، كيف سيرفع لها غطاء رأسها ، وكيف ستستسلم وتعوم معه في خدر طويل. كان عندما يحييه أحدهم ، لا يتذكر سوى أن يصلب ملامحه، ويوسع عينيه ، ويلصق يده في يمنى محييه، يفعل كل ذلك وشعوره في مكان آخر، حيث ستجثو عقيلته، مروضة، أنهكها تدليك الأيدي طوال النهار، ملفعة كخيمة ضامرة بغشاء سميك، سيرفعه بمهل وخفة، ثم يدحرج يديه فوق كتفيها ، وهكذا الى أن يحتوي كامل جسدها، يتخيل كل ذلك وقامته تفور فحولة وانشدادا أمام أجساد محييه، المتبدلة كل لحظة.

بعد ذلك يبدأ المهنئون بالانسحاب واحدا واحدا، بعضهم يتصنع التثاؤب وإحدى عينيه تغمز، أو يحرك ذقنه الى أعلى وهو يتمتم في وجه صالح، أو يوشوش له في أذنيه وشوشة يتعمد أن تكون مسموعة من الحاضرين.

- من أول دخلة . آه تسمعني.

وصالح ينتشي غبطة وينتفخ صدره.

ينتفخ صدر صالح عندما يبدأ الجالسون بالانسحاب، واحدا واحدا، كان عندما يخرج أحدهم يقفز صالح من جلسته المتربعة وسط خط الجالسين ليودعه، فيحني ذلك الذاهب رأسه في اذن صالح ونظراته تتوزع على أعين الجالسين.

- من أول دخلة آه، من أول دخلة.

فتهتز أكتاف الجالسين وتنفرج فتحات أفواههم.

يعم الصالة هدوء مفاجيء ، بعد أن يغادر الرجال. والد صالح يتأرجح في جلسته بين النوم واليقظة، طفل نسيه أهله نائما، ما لبث أن عاد أحدهم وعلقه بهدوء فوق كتفه وخرج، بعدها انفجرت صرخات قوية، ولولات وصهلات طويلة وحلوق صدئة تغني بأعلى صوتها، ساحبين العروس جهة الغرفة، دخلت أم صالح وأشارت الى صالح أن يقترب، وابتسامة ثقيلة

---

* قاص من سلطنة عمان.

تصطرع في جوفها، زحف صالح مترددا، تشده الرغبة ، ويثنيه الصراخ، قادته أمه من طرف ردائه الى قلب الدائرة التي يمور فيها الزعيق على أشده، هنا وقعت عيناه لأول مرة على جسد عقيلته المستور بشال داكن، أخضر ، لكزته أمه بأن يدخلا الغرفة، ويغلقا الباب على نفسيهما ، تشتبك أصابع صالح لأول مرة بأصابع فتاته، يجرها بهدوء ، يجلسها فوق السرير ثم يتراجع ليغلق الباب.

– مساء الخير يا زفاف.

– هل مازلت صامتة . لقد ذهبوا. تكلمي الآن.

– لا تخافي أنا زوجك.

يرفع يده فوق رأسها ثم يزلقها جهة الظهر، حيث يتدلى طرف الغطاء الأخضر، يسحبه بمهل، فيظهر وجه عقيلته أحمر، يجري الدفء والنعاس والكحل في صفحته الغائمة، فترتسم في ثغره ابتسامة انتشاء عريضة، لا تلبث أن تنكمش عندما تذهل الفتاة فجأة في وجهه وتجاهد أن تخرج صرخة قوية من حلقها المضغوط بصمت طويل، يحسر صالح يديه في خوف ويتراجع قليلا في جلسته.

– لست أنت .. آه. من أنت.

– أنا زوجك يا زفاف . أنا صالح.

– أنت لست صالح. أنت لست الذي في الصورة.

– ان الصورة التي أعطوك اياها قديمة. اهدئي يا عزيزتي.

– ابتعد عني. أنت لست الذي رأيته في الصورة.

– قلت لك أنا صالح.

وعندما تتصلب ملامح صالح، وتنتفخ عروق جسده، تصرخ فاطمة صرخات قوية، ويرتعش جسدها ، تهرع جهة الباب لتفتحه، ولكن صالح يتلقفها بكلتا يديه، ويغرز أصابعه في كتفها، ويسحبها جهة صدره، فتروغ عنه، وتترنح ساقطة فوق السرير، تلفح بأنفاس خشنة، وتحرك يديها كالغارقة ، باحثة عن صرخة في حنجرتها ، التي لا تسعفها سوى بفحيح شاحب.

تركله برجلها ، فيرفع كفه عاليا ، ويسقطه ثقيلا فوق خدها المهلوك.

وفي الخارج توشوش الألسن بضحكات تشجيع وتفاخر.

وعندما ينتهي صالح من الفتاة، ويخرج كالمدرك لثأر، رافعا خرقة يعوم فيها الدم، ترتسم الفرحة على وجه أمه وعلى وجوه المنتظرين ، الذين وثبوا جهة الجسد المتكوم، يقلبونه دون حراك .

كان العرق يطفح من وجهها ، وتنتصب في رقبتها خطوط زرقاء ناعمة.

– وأبوي . موسويت بها . قتلتها.

– قومي جيبي ماي يوشريفة.

– سمعت أنه حتى لبصل غاوي

– انزين قومي. نهضي . حتى لبصل . قومي.


للفنان : سعد علي ، العراق

– وانتيه موفيش الخلع.

– تتناقرن والحرمة تموت

***

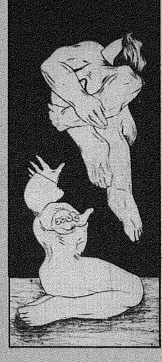
– صالح. سير ولدي نهم أبوك يقري عليها.

كان الليل قد استقر بجسده كاملا على الحقول، جسده الشاسع، الممتد كعباءة شاسعة، لا يحدها سوى الوميض المتراقص من بيت العريس، ووميض محطة الكهرباء في أعلى الجبل، وميض خافت كئيب. في لمعته يظهر القسم المرتفع من الجبل، تسننه التربة وبقايا حفر بائد.

والصمت العميم لا يخترقه سوى نشيش مياه السواقي التي لا ترى، وصفير حشرات، وما تأتي به الريح الخفيفة من عجينة الأصوات التي تحتدم في بيت العريس، كانت أصوات البيت، تأتي ضعيفة ، ملعثمة ، وباهتة الى ساحة الحقول.

كانت الريح الخفيفة تجر معها تلك الأصوات النائحة، ثم تبددها في الحقول، تبذرها في الحقول.

نــــوران

نص : فــــريد رمضـــــان *

جرافيك الفنان البحريني، جمال عبدالرحيم

سبحان من أضاء لي هذا المشهد:

بعد أن كان كل شيء راكدا، صامتا لسنين بعيدة، ينبثق الشعاع الأول، النور المتحرك من ثنايا التراب، حيث الخطوات تقترب، تلامس أجزاءها، رافعة صروحها، نحو شفق الجهات. في هذه العتمة ينفلت الضوء الأول طاغيا، يقبض المكان بخصلاته المشعة، حيث الأرض هي الأرض وتلد الأسماء، حيث انبثاق الهتاف الأول في السديم، يتخلل أجنحة الصلصال، لفيفا نابضا بالعذوبة والعذاب، لذات الغشاء الطري، المكتمل في الغياب المستعيد تروضه ضد مزامير العهود، والبراكين.

أفق ، وياله، يغري بما يأتي من العتمة ، من الروح الخلد. دعوة للتلاقي، للاعتراف أمام فصاحة التراتيل. هنا يمكنك أن تراها وهي تزحف نحو بعضها، تتلامس بنعومة ورفق. صلصال ينسجم، يتلاحم في صعوده الهاديء، فتتولد الأشياء التي لا اسم لها سوى شؤون العظمة.

كتل تبذل إغراءها في حضور الروح الباسلة.

حين يخرجون تخرج الكلمة الأولى، ليهتز الماء الراكد، لتهتز السماء المظلمة، ليتلاشى الصمت في حضور الهسهسات المطهرة. تخرج لتقول الحكاية. وما تبقى منها. ليس ثمة حكاية بالمعنى العريق ، بل هي انبلاجات بدائية ترفع السكون لبقظة حية تحدثها الأرض في التحام الصلصال . في تشكل الكتل المتمايلة، الهلامية الزئبقية في نشيدها البكر.

يا من قلتم ...

تعالوا واشهدوا

هوذا الوجد ينبثق

يحمل همساته أنينا مرتفعا كل جزء يطوي حركاته، ليصعد النور الى السماء ويضيئها. فمن قال منكم يا لهذا الوعاء المتفتح من الطين لا سلطة عليه.. ولا شريك له.

يا من قلتم..

تعالوا واشهدوا

فخلقنا سيكتمل.

★ كاتب من البحرين

يخرج من صلصاله البكر، ويكون الخلود، الوجد النهاري والنشيد. هذا الارتطام الأول، الحركة الأولى، فاشهدوا ظلها على حنان الأرض الرطبة، المشتاقة للقاء الروح، حينها يضحى الكون ملتقى الولادات.

رأس يستدير نحو أفقه الآسر فيرى نوره يضيء يقين الكون. زند مطرز بعضلات فتية تخدش الأرض بحركتها الباغتة. ملامح أصابع تختزل نعومتها وهي تحتضن التراب. صدر رخامي تضيئه الأثداء كفنائر الغيم، حتى يخيل لكم يا من قلتم بأن هذا الخمري الطالع من الماء الراكد، والطين الرائق سينطق كلمته الأولى، سيحتضن صوته البعيد وينثر في الأرجاء صخبا يلامس الأثير. سينهض من تحجره شاهقا ،عظيما ، يواجه السديم بنبضه المشع وضوئه الباهر.

ها هو الكون يستأنف جماله الغائب في اندفاع نابض يلتمس شهوته تحت شجرة البهاء، يسحب خطواته نحو طعم الأعشاب ورائحة الفواكه التي خاصمتها الأغصان، داعبتها السحالي بأناشيدها.

هما

جسدان يتخلقان . تبسط السهول امتدادها المترف، تفتح نوافذها فيستدل عليهما الليل الناصع، الأكثر قدرة على:

اشعال

الكون

بمرح

الطفولة

فسبحان من أضاء لي هذا المشهد، أقول:

الكتابة.

الريح

تضفي ملامسها الأخيرة على الصلصال المتشكل تمر عليه بحنان فتضيء الملامح. جسدان نائمان جاءت بهما الحكاية في غمرة العظمة.

لذلك يا من قلتم، تعالوا واشهدوا، هو المجد يستوي، هو الانبثاق الآسر ، هو الشبق المشع بحضوره المتوهج. لننحني لهذا الدوي الحاضر.

ننحني

جسدان، ما أروعهما يحكيان لنا، نحن- الواقفين - بخشوع، سيرة الشعاع البهي. سيرة الحب الذي يفضح الطين في هواء الروح.

أول الحب

آخر الحب

هما الجسدان يحكيان ذهابهما معا

عبثا

نحاول

صدهما.

التراب

الناعم الذي يخرجنا من دائرته

متضرعا بالريح..

بمطر الأنفاس.

يبتكر العناق الأبدي

ويغافل الأمكنة.

هل ألفناه ، المطمئن على خوفنا يطرد ما علق من كائناته في شفرة القلب، وتعب العظام، هذا الذاهب نحو وسادة الليل ليضيء النوم؟

الرعد

صاخبا..

يأتي بجنونه

دون وصايا

ماذا يريد منا؟

كنا في العتمة.

في يقظة الكوامن،

نطوف بأشجار العذاب نسأل منها ورقة.

المطر

مختزلا غموضنا الأزلي

روحنا ترف في دفء قطراته

يغتنم ما بيننا

يفضنا

نحن- المخلوقين - من طعم الهواء

وعنفوان العواصف

والنور

نميل نحو ظلال يديه. في سخائه الباهر يستيقظ نبضنا المطمئن لصوته.

يغافلنا

يدك النوم الساكن تحت أهدابنا

حينها فقط يمكننا أن نراه.

الشجرة

أذكر الذين جاءوا،

أعطوني قلوبهم الدامية،

فبحت لهم عن الهوى.

ثم

رافقتهم.

الحوت

لن تدرك أمرهما

كأنها الفتنة

خرجت في غفلة بحارك

من حريق الطين

وذعر الماء

قسوة في ثياب قديمة

رشيد نيني *


تشكيل للفنان: جون أوتر بريدج

لست أدري أية شهوة غـادرة تسكنني إذ أتعمد المشي وسط البرك، وأنـا أسمع صـوت الحذاء يـرتـاد المياه الضحلـة لأرض متخمة بالبلل.

أستحضر وجهها وهـي تفكر مثل تمثال أثينـي يمضي خلف إزاره أجنحة كثيرة. كنت أوشك على البكاء وأنا أعيد قراءة عبارة ماضي رسـالة للمرة الثالثـة. المطر كان يمارس مهامـه في غير ما اكتراث بمطريات الغـابريـن،والسماء كـانت واسعـة أكثر مـن العادة، تتنزل منها بروق حدباء بعكـاكيز مضيئة وتتدحرج فيها أحجار هـائلة وعجلات فـولاذية..كنت أخمن أن هنـاك سيارات كثيرة تـدار فيها مفـاتيح محركـات عملاقـة بين أكـوام الغمام المقذوف وسط السماء.

المطر يسقط. وأنا أمشي تحته حسيرا مثل راهب شاب يبحث عن قطيع أفكار ضائع. لم تكن الرعود تخيفني. عندما مات جدي وقفت فوق رأسـه وقلت انه فقط نائم.. فمـه المشرع مثل صيحة خذلها الهواء، وعينـاه المتعبتان. كـانت السـاعة الحائطيـة تشير دون كبير عناء الى وقـت قديـم استراحت عنـده عقاربها المرحـة الواحدة بعد منتصف الليل، وقـت جد ملائم لموت العجائز، كنت أقول. لم أعـرف أن الأحجار العمـلاقة التـي كانـت تتدحـرج في السماء كانـت فقط رعـودا نزقـة الا عندمـا مات الجد. قلمـت له أظافـره ورششت قليـلا من العطـر فوق جسـده المغطى بـإزار أبيض مطرز بخمـس زهـور مـن دون إيماء. فكرت أن رائحـة العطر ستجبر رائحـة الموت على المغادرة، لكـن الرائحـة ظلت في ثيابي. وعندمـا ذهبت لأستحم عرفت أن الرائحـة تلك لم تكن في الثياب أو في الغرفة.. بل كانت هنا.. في الداخل.

مات الجد ووضعنا طقم أسنانه في إنـاء نحاسي كان يزن به القمح الذي يتصدق به صبيحة الأعياد. سكبنا الماء فوقها. كانت الأسنان الـذهبية تبتسـم بمكر والأخـرى التي كـانت مـن عاج مكثـت صامتـة.. ربما متذمـرة هـي من مكـانها الجديد، كنت أقول.بعد موت الجد بأسبوع واحد ماتت دجاجة السطح. ذبحنا الديكـة الأخرى، وظـل السطح خاليـا من صراخهـا الهش الذي جاور صرخـات مبهمة كانت تطلقهـا صناديق الخم وسياجاته وشقـوق الحيطـان المتـاخمة للحـدود الحذرة التـي رسمتها العناكـب والسحالي وطيـور الدوري المختـالة . في ذلـك السطح الذي كان يشبـه ربوة جرداء ، كنت أحتجـز أخواتي الصغيرات وألقنهن دور إيماء وقعـن في الأسر للتو، وأحملهن على الـوقوف من دون أحذيـة في الزوايا التي لم تزرها شمـس الصباح بعد.. فيما كنت أقـف أنا مثل هنـدي صغير بسكين مطبخ مسروق بين أسنـاني وكومـة ريش فـوق رأسي . ضيعتنـي السينما باكرا. أمريكا هي السبب فكنت اعتبر السطح ذاك بحرا حقيقيا وأضطر أخواتي الى تقليد صفير الـرياح وهدير الأمـواج، بينما أنا أكتفي بجلدهن بحزام جلدي ورثته أمي عن جدتي.

كانت الأمطار كثيرة تلك السنة، كنت أقول انها اذا استمرت شهـرا آخر على هـذه القسوة فسنضطـر الى استبـدال أحذيتنا

★ قاص من المغرب.

بأذرع مجنحة لنسبح مثل أسماك في الشوارع. لكن الأمطار لم تستمر ولم نستبدل أحذيتنا بغيرها ،ولم نتحول الى أسماك حتى.

جلست أستمع إليها باهتمام. كان صوتها يخفي بكاء ما. غيرنا المواضيع لأكثر من مرة. ابتسمنا في وجوه بعضنا البعض بسخاء مبالغ فيه، أحسست كم كانت دافئة بعينيها اللتين تشبهان لغمين عائمين وشعرها المزبد كشاطيء ،متوحش.

احتمال كبير أن تكون الآن قد تزوجت . ربما صار لها بيت وأولاد. احتمال كبير أن تنسى هذه الممرضة السمينة لماذا تركت وزرتها منفرجة من الأسفل كابتسامة شامتة ولم تزررها. فم جدي أيضا كان مفتوحا وهو يتحدى رئتيه فيجمع كل الهواء الذي يسعه ليلحق بالحياة. كأنما تخلت عنه هذه الحياة الكلبة وهو يركض إثرها، فيلهث ويحشرج ويجمع الهواء.

ربما كان فمه المفتوح يتحدانا نحن أيضا. نحن الذين حملناه الى الطبيب ليستفسر الحياة عن الخلل الشقي الذي يدسه لها الموت. كان يتحدانا أن نجمع الهواء مثله، بالقدر الذي يستطيعه هو. لذلك ربما نسي أن يقفل فمه قبل أن يموت، وتركه مفتوحا نكاية بنا جميعا.. بي، بالطبيب، بالممرضة ، بطقم أسنانه، بالدجاجات، بالسينما..

الورود التي كانت تزين عيادة الطبيب كانت ميتة. عرفت أن الطبيب لن يصنع معروفا من أجل الجد. عندما التقيتها في الأسبوع الماضي أعطيتها وردة حمراء وأخرى وردية ، شربت كأسين من القهوة بالحليب.. ولامست يدي بحنو أرهبني. لم تغير عطرها ولا تسريحة شعرها. صارت أكثر رشاقة . تأملت عينيها بقسوة ، بادلتني القسوة ذاتها بنظرة غير مبالية.. عثرنا على اعتراف ما في لحظة واحدة وامتد بيننا صمت وقح. وجدت لذة غريبة تدفعني الى ابعاد فنجان القهوة عن كفها العابثة.. تأملت كل الوقت الذي كان يفصلنا عن بعضنا البعض وقدرت أنه امتد لسنوات.

عندما ماتت الدجاجة، قالت الجدة أن الموت جاء ليحملها الى جدي، لكنه تردد وأخذ الدجاجة، هكذا فكرت الجدة. أحسست ذلك الصباح أن الغرفة واسعة وعميقة مثل فكرة في كتاب. تشممت في داخلي رائحة احتراق. عندما سقط الجد للمرة الخامسة قالت الجدة انه عنيد ويصر على الذهاب الى دورة المياه بمفرده، فرت طيور أليفة كانت تتجاسر على النزول وسط البيت في غياب القطة، وحملت الجد بين ذراعي مثل وديعة وركضنا به الى الطبيب.

كانت العيادة دافئة والممرضة كانت تسعل بشدة. بقدر ما لم أكن أفهم لماذا كنت أحب المشي وسط البرك ، لم أكن أيضا بنفس الغباء أفهم لماذا كانت الجرذان تتسلل الى أحلامي مع أنني كنت أقضي النهار كله في رسم القطط ودسها تحت وسادتي قبل النوم .. صديقي محمود قال لي أن أفعل ذلك.

في الطريق الى العيادة، شاهدت الناس يشترون الحلوى ويخرجون من المحلات المضاءة وفي أيديهم علب فاخرة محاطة بشرائط ملونة. قلت في نفسي لو فقط أسرق هذه السيدة الفرنسية التي تقود أمامها كلبا يشبه وسادة منفوشة ، وأشتري لنفسي قميصا جديدا وبطاقات بريدية للأصدقاء.

كان رأس الجد يبدو رخوا وشرايين يديه مثل أنابيب خضراء، أو مثل طحالب شاهدتها على شاطيء ما. أحسست بالضعف . عندما جلست فوق الكرسي الوثير في المقهى الذي دعاني إليه أحد الأصدقاء، قلت للنادل عندما سألني عن الطلبات أنني فقط جائع. ابتسم وانصرف. خمنت أنه أيضا جائع، لذلك ابتسم. التهمت قطعة حلوى وشربت كأسين من الحليب دون احساسي بالذنب. كلمني صديقي عن الفتاة التي طلب يدها فرفضت أمها العرض. وقال بسبب الدم الذي أخذ يتجلط في شرايينه. بل ظل يسأل عن نظارتيه الى أن مات.

في الربيع أتذكره جيدا. في مارس بالضبط . مارس شهر كلب، جاء مرة أخذ والدي وانصرف. لكن ليس بمستطاعي أن أنساها هي أيضا، تلك الماكرة بابتساماتها الألف وأنفها الذي مثل حبة الكرز. لم أحب أبدا أن أحكي عنها لأحد. ربما اعتبرت ذلك سرا من أسراري الكثيرة التي لا أطلع عليها أحدا كما لو كانت عيوبي الفادحة عندما يموت الأب تحيا مكانه آلام صغيرة.. كانت تلك الآلام الصغيرة زادي الذي سأحيا به بشكل اعتيادي ، لتصبح فيما بعد عاداتي الأثيرة التي سأحرص على حراستها شأن جندي شاب، وغير وسيم بالضرورة، مجبول على نبش الخنادق بلا جدوى ، بلا حروب.

لقد انحسر المطر. وبمستطاعي أن أدخل البيت الآن وأجفف ثيابي. حذائي ذات العنق الطويل سيحترق عندما سأضعه تحت التنور ليجف وسأحزن بسبب ذلك أسبوعا كاملا. عندما جاء الرجل الذي سيصبغ لنا البيت بذلك الطلاء الحزين، ستدفع كفه الطائشة مزهريتي الصغيرة لتسقط وتتكسر بشكل سيجعل الأغصان النحيلة والغضة تتقصف وتموت. أن تموت مثلما يموت الغصن أو مثلما تموت المزهرية.. هذا بالضبط ما أفكر به هذا الصباح وأنا أنظر الى كل هذه الثياب.

احتفــــال

مرهـــــون العزري *

«... في اليوم الثامـن عشر من شهر شوال من سنـة واحد وثلاثين وثلاثمائة وألف، في حصـن سمايل، أقرت سعدة... وهـي محصنة أنها زنت ... وذلـك في حضرة إمام المسلمين.. وفي اليـوم الثاني ..أقـرت مرة أخرى بالاحصان بـزوجين.. وكان قد هيىء موضـع الـرجم منذ الأمس بين السوق، والحصن.. وأقاموا عليها الحد وفق السنة وهم يكبرون على كل رمية.. والله يتقبل من المسلمين التائبين...»

مؤلف عماني

خارج الغرفة :

بابـان: خارجـي وداخلي ، وطفلتان بضفـائر مرسلـة حتى الظهر، كـانتا منبطحتين على بطنيهما.. تعـركان عينيهما بكفيهما الغبراوين، بـدت ملابسهما مغبرة بالتراب وصـوت الخلاخل في أقدامهما يبعث مـع كل حركة لهما نوعا من الاشارة الباهتة يصل صداها مجلجلا الى نهاية الغرفة..

في البيت الذي احتواه الأنين فصرت جدرانه كان يقف شاب مربوع بمنكبين غليظين وساقين كالخيزران يحمل عصا طـويلة لامعة مدهونة بالسمن البلدي.. وجهه مشرب بحمرة.. يهز بين الفينة والأخرى العصا وهو يلوحها في الهواء قبل أن يركزها على مؤخرتي الطفلتين وهو يرعد، زاعقا بانفعال: «بس .. بس وإلا ها العصا بتشتغل..»،

ثمة ثقـب يتوسط الباب الـداخلي : ينحني برأسـه .. صوت هادر يحدث جلبة.. تهوي عمامته البيضـاء ذات الردون الطويلة على الأرض فترتعـد فرائصـه قبل أن يتنـاهـى الى سمعه نهيـق الحمار المزروع على البـاب الخـارجـي.. يتنهد وهـو يمسـح على وجهه الـذي خطته شعيرات سوداء فبدا كشكل هنـدسي مقلوب وأردف : «الحمد لله .. صـحيح أنك حمار..!».

على بعد مـن الدهليـز تقبع غرفـة أخذت شكـل مستطيل .. طينيـة كالغـرفـة الأخرى، بـل ككل البيـوت في القـريـة .. أغنـام مربوطة في حبالها المركوزة على الأرض.. ثمـة بقايا طعام متناثر بينها.. لكن صياحها لم يهدأ طيلة نهار ذلك اليوم..

الضحـك يملأ البيـت كـالعـادة. فناء واسـع.. أنين مكتـوم ينسحب كما الدخان رويدا.. رويدا..

خارج البيت :

رتم الحياة يسير وفق المعتاد.. نساء يحملن جرارا على رؤوسهن.. أخريات يتداعبن في الفلج الـذي يخترق القرية فيقسمها نصفين.. رجال يتسـامرون خـارج المسجـد.. أطفال يلعبـون بحجـارة منصوبـة على الأرض.. لم يلحظ أحد أن شيئا ما غير معتاد يمكـن أن يفتك بالقرية كما جرت العـادة.. لا شيء هذه المرة .. مر «العصيان الالهي» دون مقـدمات العادة «هـذه المرة ما صـار حتى شيء : لا ريح عـاتية.. لا أمطـار تطيح البوت.. لا بروق تقصـف النخيل.. ما مات حد من الشيـوخ .. لا حريق شب .. أبدا .. أبدا .. سبحان الله!

لا بوم صدح ولا غراب نطح.. حتى الحريم ما قالن شيء كما كل مرة.. هذه المرة فاتتهن..»!

خارج الغرفة :

الظـلام يقترب بسرعة مـن الغرفـة الداخليـة، وبدا الشـاب الـواقف على بـابها قلقا.. لقـد مرت عليـه سـاعـات النهار وهـو واقف،وحتى تسليته الوحيدة لم تعد موجودة، ما عاد قادرا على اللصص رغم أنه أشعل شمعة وقـربها من الباب.. لم يعد قادراً إلا على سماع التنهدات والهمس وحفيف الخيزران..

«وأنا طالع السطح أتنـاول دشداشتي، شفت المرق ينفتح.. سمعت كأنـه صوت مبحوح يطلع بقوة .. يطلـع بلفوق.. فوق .. وتعجبت وجلسـت أسمع.. ما قـدرت أروح أطل برأسي .. تـراها السطوح مكشوفة..»..

داخل الغرفة:

المشهد مروع: جثة طويلـة مصلوبة على جدار الطين.. يدان مشدودتـان كاللـوح المستقيم.. يلفهما من الـرسـغ حبـل صلب مربـوط على وتدين يمينـا وشمالا.. فم ألقـم قطنا وسد بخـرقة سوداء لفت على الرأس بشكل دائري.. دم قان يقطر بمهل يحدث صـوتـا أقـرب لنفس وهـو يتكسر على الصخـرتين اللتين ظهـر نصفهما وهما محفـورتـان بـالأرض ومصوبتـان بعنـايـة بين السـاقين المنفرجتين على هيئـة ٨. أنفـاس متـلاحقة.. عنيفـة.. متتابعة تتشكل لولبيا وهي تصعد للسماء عبر الفتحة الضيقة في أعلى السقف. رقبة تتمايل كنخلة يهزها الاعصار.

في مقابل الجثة كـان يتحلق ثلاثة رجال بيد كـل واحد منهم خيزران معكوف مـن رأسه، كان العرق قد غسـل ثيابهم البيض فصور الكروش المتهدلة ، يصرخون بتوا في وجه الجثة المصلوبة قبل كل جلدة...

خارج الغرفة:

رافق صـوت المؤذن صرير البـاب الذي فتـح فجأة .. دعـك الشاب المنتصب على الباب عينيه. . هـدأ ثغاء الشياة.. لف الحمار جسده بين أرجله وأغمض جفنيه.. كانـت الطفلتان قد همدتا بعد نحيب طويل ولم يعد يسمع صوت الخلاخيل..

تناول أحدهم بندقيته المعلقة على الـوتد في الدهليز.. حشاها برصاصات ثلاث.. خرج لفناء البيت وأشرع الطلقات في السماء.. تقاطـرت القرية فـرادى وجماعات .. علا الغبـار السماء .. ترك الصبية لعبهم.

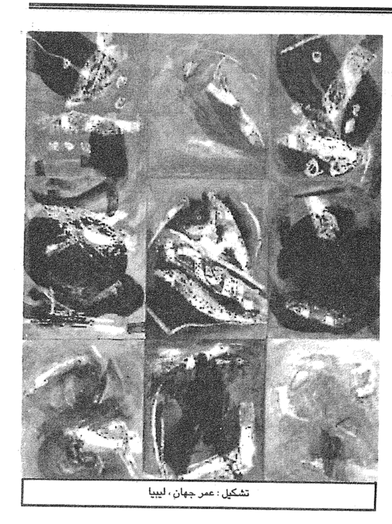
«خليت السطح وفتحت الباب بقـوة ورأيتهم يغطونها بثوب أبيض. وكان باب الحجرة مقفولا...».

كانت القـرية وهي تحمل جثة على اكتافهـا تنشد مجتمعة : «الله اكبر.. لا إله إلا الله».

---

* قاص من سلطنة عمان.

غفوة ... تكفي



تشكيل : عمر جهان ، ليبيا

انتصـــــار السـعدي *

– أنا لا أطمع بالكثير.. هي أشياء صغيرة، ولكنها تعني الكثير لي .. كنت أريده أن يرش رمل أيامي المالح بحلو الفرح.. وان يسند تعبي على زنده.. فقط، هذا ما كنت أريده.. وهذا ما كنت أود أن أقول له حين جمعتنا جدران غرفة واحدة.. ولكنه غيبني بصمته.. وغاب عني!

كانت هي والطفلة مسجيتان في أرض الغرفة التي تفوح برائحة الرطوبة كنخلتين زهدهما صاحبهما فتضاءلت احداهما ونخرت الثانية. كانت الطفلة صغيرة، ساكنة الى أقاصي السكون، لا يتحرك فيها الا عينان مدورتان حائرتان. وكانت هي جسدا عصر بأيد حديدية، ويدا ما أن ترتفع حتى يسقطها الوهن، ووجها أصفر بعينين صغيرتين غائرتين، يزيد في غورهما عظام وجنتين حاد البروز.

* قاصة من الامارات العربية المتحدة.

كان الضوء في الغرفة باهتا ، يتهدل من مصباح اسودت زجاجته، وكان يبدو المصباح وهو مشنوق على الجدار المتهالك كأنه والجدار وجدا معا منذ أول ما وجدا.

خصلا كان الضوء يمر عبر فضاء الغرفة، تمشطها نسمة ليل باردة، تدخل من نافذة يتيمة ضاقت حتى كادت تصبح كوة، كأنها في الأصل وجدت لتدل أن هذا المكان بيت وليس قبرا. كانت الغرفة بما تحوي وما لا تحوي بائسة، وكانت وهي تثرثر مع نفسها تحاول أن تبعث دماء في عروق الغرفة.

– آه لو أنك تتكلمين.. لكنت شاركتني تحطيم صمت هذا الليل.. ولكنك لا تفعلين.. عيناك تحيطانني بدفء أفهم معناه.. ولكني كلما حدقت فيهما رأيت بؤسي!

آه أيتها المسكينة.

مدت نظرها بعيدا لدقائق ، ثم لاح على وجهها وميض من وجد ضالته.

- اسمعي .. سأحكي لك حكاية .. ولكن خابية الحكايات خوت.. لقد قصصتها عليك جميعها.. ابتداء من قصة الشاطر حسن، وانتهاء بقصة نص نصيص.. أعجبتك قصة نص نصيص أليس كذلك؟؟ قرأت ذلك في قسمات وجهك.. سأحكي لك حكايتي أنا..أنت تعرفين الكثير منها.. ولكني سأفردها كلها بين يديك الليلة.

بدت عليها سمات قوة، ونزت من جبينها حبيبات عرق تركتها تسح على الوسادة الوسخة.

- سأقرأ لك دفتر أيامي من الألف الى الياء.. الألف فيه يوم ولدتني أمي.. يوم امتزج صراخي بصراخ آخر.. في ذلك اليوم بدأت الأقدار لعبتها معي.. ماتت أمي.

سكتت قليلا ثم قالت وهي ترخي لنظرها الحبل ليمتد أبعد:

- ومضت أيامي وخيط من الشقاء يصل اليوم باليوم.. لقد وزع كنزه الجمال وتجاهلني.. وزعت ثروتها السعادة ونسيتني.. كان ما يسمونه فرحا يمر كالبرق في تعرجات حياتي.. ولم يكن يمهلني حتى لأفرح بمروره ولو كالبرق... لقد عُرّيت من طفولتي يوم عُرّيت من أمي!

وعدا بي مهر الأسى.. ومر بي على محطة زوجة الأب.. وصار يسابق عمري.. ومر بي على محطات زوجات الأخوة.. كانت محطاتي كلها بلا مستقبلين! وأوصلني الى محطة ظننت فيها الخلاص .. محطة فيها أبوك.. ظننت حين أقبل أن الدنيا أقبلت معه بابتسامتها، وألقها وبهائها.. فتحت صدري ، ومددت يدي لمصافحتها .. ولكنها كانت تخبيء لي الدموع في كفها!

كان صوتها قد بدأ يخفت شيئا فشيئا حتى انطفأ.. فخرج من الصغيرة صوت يشبه كل شيء الا الكلام!

- تريدينني أن أكمل.. حسنا يا عزيزتي .. أنت لا تعرفين الكثير عن تفاصيل قصتي مع أبيك - تنهدت بألم ثم أردفت — يوم أقبل أبوك رقصت السعادة في قلبي المعتق بالحزن، وعلا صدى زغاريدها.. هرولت الى مرآتي.. أخرجت لها لساني أنا هذه المرة .. مازلت جميلة.. مازال العرسان يطرقون بابي.. مازال في الأمل رمق. لوت مرآتي شفتيها وتبسمت ابتسامة غريبة لم أدرك كنهها حينذاك.. ولكني أشحت عنها نظري وتفكيري.

كنت أريد أن أزج الماضي بمرارته في صندوق ، أقفله وأرميه في غياهب البحر.. كنت أريد للضحكة أن تدخل حياتي، تجتث الألم وتزرع الأماني.. لكن الضحكة كانت كطفل لم يكتمل نموه.. لقد خرت صريعة ضعفها!

مسحت دمعها بظاهر كفها فيما كانت تغشاها الصغيرة بنظرة رثاء .. وكان الهواء يرتطم بأغصان السرو في الخارج فيحدث صوتا كناي ينوح.

- افترقنا على حافة الندم.. ولكنه قبل أن يفارقني كان قد زرعك في أحشائي، فولدتك بعد تسعة أشهر طفلة.. معاقة.

كانت النظرة الحزينة قد بدأت تنزف على وجه الصغيرة.

- أنا لم أكن أدري حقيقة مشاعره نحو زوجته السابقة.

حين أقبل وأمه يخطبانني ، قالت أمه «انه لا يحبها. إنها امرأة وأدت معاني الحب والعفاف والطهر»، وهو لم يقل شيئا، وأنا لم أفتش في كلامها.. كانت السعادة تطير بي بعيدا عن مستوى الرؤية.

أخبرني صمته الساخن يوم جمعتنا جدران غرفة واحدة أن حبها قد ملكه، وأن تسلط أمه وضعفه أجبراه على طلاقها، وحين جاء يخطبني لم يكن يسوقه الا هما. ولكنه تسلق جذع ضعفه، وقفز الى نهر حبه، فطلقني وعاد إليها.

أخذت الصغيرة تغوص بنظرتها الشفوقة فيها، وكانت الريح في الخارج قد بدأت تشتد ويصدر عنها صوت جنائزي.

وقالت هي بصوت ينتحب:

- ضاقت علي الحياة واتسع أفق مأساتي.. العذاب مصلوب في صدري .. لا مناص! .. حين غادرني أبوك أقبل السرطان ، ولو كان في السرطان خير ما اقترب مني، ولا عشق دمي، كلهم تخلوا عني، فلماذا هو يقيم معي؟

وأردفت وهي تمضغ اليأس:

- يقولون صبرا؟ (صبرت صبر الخشب تحت المناشير)*.. يقولون أملا؟.. أشعلت الأمل حتى آخر عود .. ولكن عبث.. كل ما أقوم به عبث.. كلما شرعت قلبي وقف النواح بالباب!! لماذا الدموع خبز يومي؟.. لماذا لا تنام هذه الظلمة؟ فغفوة صغيرة تكفي لأعدو الى نهار الأغنيات.. أنا لا أطمع بالكثير.. حتى شعري الأبيض أخضبه من جروحي .. ولم أكن أريد منه الكثير .. حتى لو عاد إليها .. أنا لا أمانع . كل ما أريده أن يسند تعبي على زنده .. فقط.

---

* مقطع من موال.

التمساح

يوسف عزيزي بني طرف *

لم أفهم سوى كلمة «غجر» . لا تبدو حركاتهما عادية ولا سلوكهما. كانت نظراتهما مملوءة بالريبة والعداء. سحب أحدهما ـ وهو اسمر اللون ذو شارب كث ـ السكين من جيبه وبدأ يلعب بها. كانوا يحملقون ببغض حيث كان باستطاعتنا أن نتوقع ماذا يخططان لنا . همست لصديقي رسول:

- الحالة غير عادية
- لكننا لم نفعل أي شيء.
- ما تقوله صحيح لكن يبدو انك لم تسمع ماذا قال لصديقه؟
- لا.
- قال له : هؤلاء «غجر».

سحبت الكوفية من حقيبتي ولفيتها على رأسي. سطعت عينا الشاب الأسمر ذي الشارب الكث. غلق السكين وقال ضاحكا:

- هل كنت في مسقط؟
- لا
- فمن أين أتيتم؟
- من عبادان وانتم؟
- كنت ضابط صف في مسقط والآن أتيت الى بلدتي «سرباز»[1]

ضحك وأنا ابتسمت فقط، آمر بالشاي لنا، قلت :

- لا أشرب
- انزعجت؟
- لا ، الطقس حار.
- جيد، ما هو مقصدكم؟
- المحيط الهندي

ضحك مرة أخرى ، حين كان يضحك ، كان فكاه يتحركان كفكي سمك القرش. كنا ـ أنا وصديقي — ننضح عرقا حيث التصقت ملابسنا بأجسادنا.

كان المقهى يشرف على الوادي الذي يجري فيه نهر «سرباز». فكنا نرى أشجار الموز بوضوح . قال رسول :

- دعنا نستحم بالمجان بالنهر.
- يبدو أنك تذكرت نهر كارون؟
- والله أنا مضطرب منذ يوم أمس بعد استماعي للخبر الذي بثته الاذاعة. يا ليت كنت الآن في مدينتي عبادان. ليس عندنا أي خبر دقيق عن المأساة. اشتعلت سينما «ركس» [2] وما فيها من مشاهدين ولم نعلم من هو الحي ومن هو الميت؟
- هل تظن أن بعودتنا الى عبادان نحيي الموتى؟
- لا ولكن على الأقل نطمئن على سلامة أقربائنا.
- ما هو الفرق ؟ الجميع هم من ابناء مدينتنا.

واتجهنا صوب الوادي. رسول بدأ يركض في انحدار الوادي، متجها الى النهر مترنما أغنية عربية قديمة، وبجريه هذا، ظننت أنه ينوي دخول النهر بملابسه. وقفت هنيهة انظر أشجار الموز. كانت قطرات الندى تتلألأ على أوراق الموز العريضة والمتدلية من الأغصان. هذه هي الأشجار الوحيدة المفيدة في تلك المنطقة، كانت مياه النهر مغرية في تلك الصبيحة المشتعلة ، لكنني احترزت.

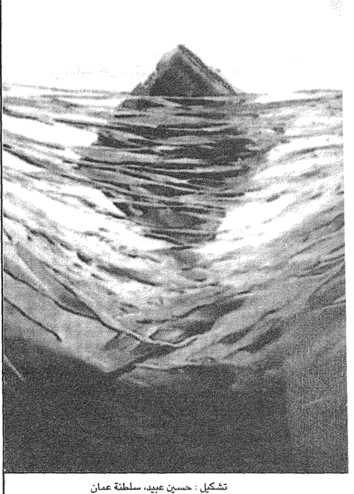
وصل رسول الى ضفة النهر ونزع ملابسه وأنا مازال واقفا في مكاني. كنت انظر رسولا من جهة واراقب الشاحنة من جهة أخرى، ولولاها لم نصل الى هذه البلدة النائية ولن نصل الى المحيط. كان السائق قد اختفى في المختلى وبدأ يشرب الأفيون. كنا خائفين ان يتركنا ويذهب دون علمنا لأنه فهم أننا فهمنا بعض الأمور.

كانت الشمس مشتعلة في كبد السماء حيث كانت حالتها مع الأمس، فتلك الشمس كانت تتبختر من وراء السحاب وفي أعالي جبل «تفتان» كفتاة جميلة والأخيرة كانت تصب حممها على الأرض كنيران عفريت ، فكنت أرى عدة سحب لكنها قاتمة ووسخة ومتبعثرة ذات أشكال مزعجة.

عادة لم ينتظر من السماء في ذلك الموسم الصيفي أن يمطر غير أنني كنت أشعر انه من الممكن أن تهطل علينا الأمطار الغزيرة في أية لحظة، يا لها من غيوم قريبة جدا فأشكالها تظهر انها كانت تتسكع في سماء هذه المنطقة منذ عهد أغا محمد خان الغجري [3]. فبامكانك أن ترى جماجم محتشدة ، كانت تراقب الأرض دون عيون.

فادهشتني صرخة طويلة مرعبة من أسفل الوادي، حيث خرج عدد من الذين كانوا في المقهى. فاذا برسول يصعد الينا في أعلى الوادي راكضا لاهثا. غير أنه كاد أن يموت حينما

* قاص من ايران.



تشكيل : حسين عبيد، سلطنة عمان

وصل إلينا في أعلى الوادي. سألته:

– ماذا وقع؟

قال وهو عريان يلهث:

– انظر ماذا ترى على ضفة النهر.

– لا أرى شيئا

– لونه لون التراب. انظر جيدا.

كان فم التمساح مفتوحا يبحث عن فريسة. فتمكنت من رؤية أنيابه أيضا . أصبح وجه رسول شاحبا وييبست شفتاه وبدأ يرتجف في ذلك الطقس الحار. فلما ارتاح هنيهة ، سألته :

– وماذا عن ملابسك؟

– حتى لو تكون من الذهب لن أرجع إليها.

رغبت أن أقول له مازحا:

– كان الحظ معاك مرتين حتى الآن. مرة الآن، مرة نجوت من سكينة البشر ومرة من سكينة الحيوان، لكن في المرة الثالثة الله أعلم بما يجري عليك. لكنني لم أقل هذا الكلام لأنني شعرت أن مزاجه لم يكن مستعدا للمزاح.

التمساح لم يزل ينتظر ولم يفارق الضفة. نحن أيضا كنا ننتظر ساعة رسول الثمينة والتي اشتريناها من مدينة زاهدان تلمع من بعيد. كانت تغرينا كي نتقدم اليها غير أن التمساح قد شعر بالأمر ولم يتزحزح من مكانه قيد أنملة.

الشمس أصبحت تقترب تدريجيا من وسط السماء. لم نعرف الوقت لأن التمساح قد أخذ ساعتنا كرهينة، رأيته يشمها عدة مرات ، كأنه يحاول أن يأكلها.

لو كان التمساح أكل رسولا بالتمام لوصل صديقي حتى الغروب الى المحيط الهندي. فكان لابد لي في تلك الحالة ألا أعود الى عبادان خائبا وألا أكون قلقا للحصول على سيارة لتنقلني الى ميناء «جواتر»[٤].

فقمنا بدفع حجارة كبيرة من أعلى حافة الوادي حيث بدأت تتدحرج في الانحدار لكنها لم تصب التمساح.

فحاولت أن أقنع رسول كي نمكث فترة أطول هناك نراقب التمساح لربما يترك الملابس. لم يقتنع . كان يقول لي:

– لا نستطيع أن نمكث أكثر من هذا في بر موحش كهذا وحينما تركنا المكان والملابس قلت له:

– كأنه استولى عليك الخوف يارسول ، لماذا وأنت الذي كبرت مع أسماك القرش؟

– ماذا تقول يا أخي، فألف رحمة على أبوسمكة القرش. فالتمساح الملعون يأكل الانسان والقرش معا ولوجبة واحدة.

– دعنا من الفلوس والملابس ، ربما نستطيع أن ننقذ الساعة من يده.

– فاتركها هذه أيضا هدية له.

كان رسول على صواب ، فالتمساح كان يشتم رائحة البشر من ملابسه ولم يرغب بالعودة الى الماء أبدا.

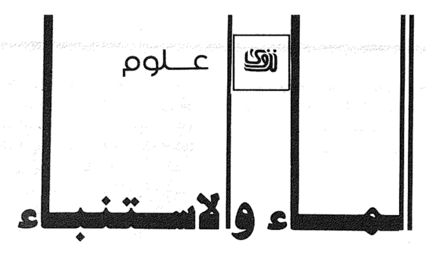
القصة ترجمها الكاتب بنفسه من الفارسية الى العربية.

١ – بلدة نائية يقطنها البلوش في محافظة بلوشستان ايران ، قريبة لبحر عمان والمحيط الهندي.

٢ – اشارة الى الحريق الذي شب في سينما ركس في مدينة عبادان قبل انتصار الثورة الايرانية بشهور والتي راح ضحيتها أكثر من ٣٠٠ شخص.

٣ – مؤسس سلالة ملوك الغجر الذي حكم ايران في أوائل القرن التاسع عشر واحتل بلوشستان ذات الكثافة السكانية من العنصر البلوشي غير الفارسي .

٤ – ميناء في محافظة بلوشستان الايرانية على ضفاف المحيط الهندي وقريبة لبلدة سرباز..



الماء والاستنباء

جمال أبوديب *

كثيرا ما يسألني طلابي الجيوفيزيائيون عن صحة الطريقة الشعبية المستخدمة في التنقيب عن الماء والتي يطلق عليها اسم الاستنباء (Dowsing) أو العرافة (Divining) و تتم باستخدام عود أو غصن أخضر من الصفصاف أو الرمان بشكل الحرف اللاتيني واي (Y) أي يشبه العود الذي يستخدمه الأولاد لصنع المطاطة «النقيفة» ويفتل فرعا الغصن بيدي المستنبيء بحيث يرتفع الفرع الثالث قليلا فوق الأفق ثم يسير المستنبيء في الحقل وعندما ينخفض رأس الفرع الواقع فوق الأفق نحو الأسفل يؤكد المستنبيء على وجود الماء تحت تلك النقطة ويحدد عمق الماء وغزارته.

لقد عرف قاموس أوكسفورد المختصر لعلوم الأرض (Allaby, 1991) الصادر عام ١٩٩١ . هذه الطريقة كما يلي:

«هي استخدام عصا من البندق أو نواس أو أسلاك من النحاس.. الخ لاكتشاف وجود الماء الجوفي وعند وجود الماء الجوفي يجبر الجهاز المحمول باليد على التحرك. لا يوجد دليل مقنع على أن الاستنباء (العرافة) قادر على ايجاد الماء أفضل من حفر الآبار بشكل عشوائي ومع ذلك فهو مستخدم على نطاق واسع».

لقد استخدمت هذه الطريقة منذ مئات السنين للبحث عن المعادن والمياه وقد وصفها العالم الألماني جيورجيوس أغريقولا (G. Agricola) الذي يعتبر مؤسس علم المعادن في كتابه المشهور «المعادن De Re Metallica» الذي طبع سنة ١٥٥٦م ووصف كيفية إمساك المستنبيء للغصن أو القضيب المعدني في حال البحث عن المعادن كما يلي: «يسير المستنبيء جيئة وذهابا في المناطق الجبلية ويقال بأنه في اللحظة التي يضع المستنبيء قدمه على عرق معدني يدور القضيب ويفتل وهكذا يكتشف العرق المعدني وعندما يبعد المستنبيء ويبتعد عن تلك النقطة يثبت القضيب» (شكل ١) . لقد كتبت هذه الكلمات قبل ٤٤١ عاما وحتى الآن لم يأت الجواب العلمي الصحيح فما مدى صحة هذه الطريقة؟

لقد كتب الكثير عن هذه الطريقة وحاول كثير من العلماء الأوروبيين (BLAU, 1936, RIDDICK, 1952, Vogt & Hyman, 1959) تقديم التفسير العلمي لها للتخلص من صفة الشعوذة والعرافة التي الصقتها بها الكنيسة الأوروبية في العصور الوسطى ثم صرف النظر عنها لفترة من الزمن بالرغم من أنها مازالت مستخدمة في التنقيب عن الماء على نطاق ضيق في بعض الدول الأوروبية وأمريكا وعلى نطاق أوسع في دول العالم الثالث التي تفتقر الى الكادر العلمي الجيوفيزيائي الذي يستخدم الأجهزة العلمية المتطورة.

* أستاذ جامعي من سوريا.

في الستينات عاد البحث في الطريقة في الاتحاد السوفييتي السابق بعد أن أعطيت اسما علميا جديدا هو «الطريقة الفيزيائية الحيوية Bio- Physical Method (BPM) » فقد نشر الباحث ماتفيف (Matveev, 1967) مقالة في عام ١٩٦٧ عن دراسة لمنطقة تستي ياتوك في كازاخستان حيث طبق فيها هذه الطريقة BMP وبعض الطرائق الجيوفيزيائية: المغنطيسية magnetic والثقالة gravity والمقاومية الكهربائية electric resistivity والكمون الذاتي self- potential وحصل على نتائج قياسات موزعة على بروفيلات (مسارات) علما بأن جيولوجية المنطقة كانت معروفة بدقة وبمقارنة النتائج استنتج أن الطريقة الفيزيائية الحيوية أعطت نتائج أفضل من الطرائق الجيوفيزيائية المذكورة. لاحظ ماتفيف أن شواذ الطريقة الفيزيائية الحيوية تظهر بشكل جيد عندما تقترب كتل الكباريت الكتلية من سطح الأرض. كما وصف ماتفيف عددا من أشكال الأجهزة المعدنية التي استخدمها في هذه الطريقة وكيفية استخدامها (شكل ٢).

أدت نتائج الدراسة السابقة الى عقد مؤتمرين علميين في موسكو عام ١٩٦٨ والثاني عام ١٩٧١ وحضر المؤتمر الثاني حوالي مئة باحث من أربعين معهدا علميا . وتبين من خلال الدراسات المقدمة الى المؤتمر أن الطريقة الفيزيائية الحيوية مطبقة بشكل أكبر مما كان يظن. تركزت معظم الدراسات على التطبيقات ولم يقدم ما يكفي لايضاح الأسس الفيزيائية لها.

عام ١٩٧٤ كتب الجيولوجيان سوشيفانوف وماتفيف (Sochevanov & Matveev 1974) من معهد الأبحاث العلمية الهيدروجيولوجية والجيولوجيا الهندسية لعموم الاتحاد السوفييتي السابق مقالة عن استخدام الطريقة الفيزيائية الحيوية للتنقيب عن الماء واستغرب الباحثان إهمال الجيولوجيين الأوروبيين الغربيين لهذه الطريقة قليلة التكاليف وسهلة التطبيق وأوردا مثالين عن استخدام الطريقة للبحث عن المعادن فقد قاما باستخدام الطريقة الفيزيائية الحيوية والتصوير الجوي من الهليكوبتر لمنطقة من صخور عصر البريكامبري المتحولة في شمال كاريليا حيث توجد أجسام بغماتيتية حاملة للعناصر النادرة. تمت القياسات من الهليوكوبتر وعلى مسارات تبعد عن بعضها حوالي ٢٥٠ مترا وسجلت زاوية ميل قضيب الاستنباء عن الأفق، وبملاحظة زاوية الميل الأعظمية تم تخطيط الشقوق الأرضية التي يحدث فيها تمعدن العناصر النادرة والتي تم البرهان لاحقا على وجودها بواسطة الحفر التجريبي.



احدى طرق امساك الغصن طبعة فرنسية، ١٦٩٣

كانت الدراسة الثانية لمنطقة في جبال كارامنسكي في طاجاكستان حيث توجد منطقة تمعدن للكباريت في صخور كلسية من عصر الباليوزيك العلوي وتمكنا من وضع خرائط لأماكن تمعدن الكباريت وأتت النتائج مطابقة لدراسة جيوكيميائية جرت قبل ذلك .

في مقالة أخرى عام ١٩٧٦ ذكر سوشيفانوف وزملاؤه (Sochevanov et al,.1976) انه تم تحديد ١١٢٠ بئرا للماء في منطقة شيليابنسك بهذه الطريقة وكانت نسبة الآبار الجافة بحدود ٧٪ بينما تم تحديد ١٥٧ بئرا في نفس المنطقة بالطرائق الجيوفيزيائية وكانت نسبة الآبار الجافة ١٢,٧٪.

بالرغم من هذه النتائج فمازال هنالك الكثير من الجيولوجيين الروس لا يؤمنون بهذه الطريقة ومنهم الجيولوجي شميت (Schmidt, 1975) الذي يدعي بأن لهذه الطريقة علاقة بالسحر والشعوذة.

في انجلترا حاول أحد البحاثة في سنة ١٩٧١ القيام بدراسة لصالح وزارة الدفاع البريطانية لتحديد أماكن الألغام الأرضية لكنه فشل في تحديد ذلك. وأجرى تجربة

فـوق أنبوب مـن البلاستيـك مطمور تحت سطـح الأرض لتعيين وقت جـريان الماء في الأنبوب لكـن التجربـة فشلت بالرغم من إعادتها خمسين مرة كما استخدم أربعة طلاب ممن أظهروا قـابلية للتأثر بفعـل الاستنباء لتحديد مـوقـع أنبوب قطـره ٦ بوصـات مطمـور في الأرض أثناء جـريان الماء فيه إلا أن التجربة فشلت.

في نفـس السنة قـام الباحثـان شادويـك وجانسـن (Chadwick & Jensen, 1971) مـن مخبر الأبحـاث المائيـة بجامعـة ولاية يـوتا الأمـريكية بـدراسة مكثفـة لمعرفة تأثير الصدفة في هذه الطريقة وقد استخدما ١٥٠ مستنبئـا وكـان على كـل مستنبـيء أن يمـر على مسـار مستقيـم فوق قطعـة مـن الأرض السهليـة الخاليـة مـن المعالم المميـزة وأن يلقي بكرة مـن الخشب في كـل مكان ينحـرف القضيـب عنـده وقد تمت إزالـة الكـرات التـي يلقيهـا كل مستنبـيء قبـل مرور الآخـر. كـانت نتيجـة الـدراسة مـدهشة، إذ لـوحـظ تجمع للكـرات في أماكـن محددة مـن الطريـق (شكـل ٣). بنـاء على هذه النتيجـة المدهشة حـاول الباحثـان التحقق مـن صحة الفـرضية التـي وضعهـا البـاحـث بارنـوتي مـن جـامعة أليـنـوي والباحـث بريسمان من جـامعة مـوسكو من أن هنـالك بعـض الأشخـاص الـذين لـديهم القدرة على الاحسـاس بالتغيرات الصغيرة بالحقل المغناطيسي الأرضي والحقول الكهرطيسيـة. لهذا قام البـاحثان بقيـاس تغيرات الحقل المغنـاطيسي الأرضي على طـول الطـريـق الـذي سلكـه المستنبئـون فـلاحظـا أن معظم الكـرات قـد تجمعـت في مناطق التغيرات المفاجئـة في الحقل المغناطيسي (شكل ٣) واستنتج شـادويك وجـانسن بـأنه ربما كـانت هنـالك عـلاقة بين فعـل الاستنباء والتغيرات الـدقيقة في الحقـل المغنـاطيسي الأرضي الناتجة عـن تـدفـق المياه الجوفيـة ضمـن الصخور وهـذه نتيجة علميـة يجب البحث فيهـا مستقبلا واقترحـا بأن ٩٩٪ من النـاس لديهم خـاصة التأثر بتغيرات الحقـل المغناطيسي أو الكهرطيسي الأرضي وهـذه الفكـرة ممـاثلـة لتلـك التـي وضعهـا البحـاثـة السوفييت في الماضي.

بـالـرغم مـن النتائج السـابقة فمازال استخـدام هذه الطريقـة مقتصرا على القليل من البحاثـة، بينما يطبق كثير في الـدول الفقيرة وتجد الكثير مـن المستنبئين يجمعـون الثروات من وراء التجوال بعود من الصفصاف أو الرمان لتحديد عمق الماء وغزارته.

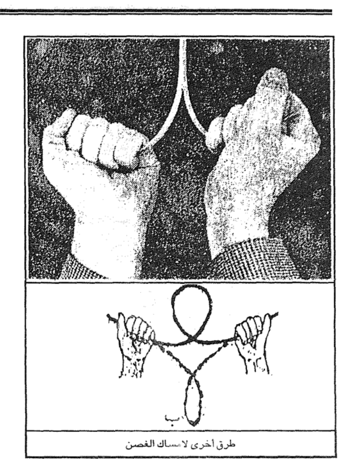


طريقة امساك الغصن كما رسمها اغريقولا
(١) الغصن بعيـد عن العـرق المعدني. (٢) الغصـن فوق العـرق المعدني.

فنـد د. شقير (Chouker, 1995, unpublished paper) في حلقـة دراسية في قسـم الجيولـوجيـا بجامعـة دمشق المزاعـم التي قيلت حول هـذه الطريقة وقـدم عددا من الأمثلـة التي تشير الى عـدم صحتها وبـأنها نوع مـن الدجل والاستغلال.

لقد أجرى أحدهم التجربـة أمامي فوق أنبوب من الماء يصب في بركة كبيرة وسـار فوق الأنبوب الى أن وصل الى حافة البركة حيث هبط رأس عـود الرمان الى الأسفل بقوة ثم أجـريت التجربـة بنفسي ولكنني كدت أسقـط في البركة ولم يهبط رأس العود نحو الأسفل وكان تعليق المستنبيء «إنـك غير مؤمـن بـالطريقـة». هكذا فـالقضيـة بالنسبـة للمستنبـيء هـي قضية ايمان أو لا ايمان، أمـا بـالنسبـة للبحاثة العلميين فهي قضية حقل مغناطيسي أو كهرطيسي يتأثر بجريان الماء تحت السطحـي أو بوجود عرق معدني ويؤثر الحقل بالتالي على بعض الأشخاص.

في تجربة أخـرى قمت بها وعدد من زمـلائي في قسم الجيـولـوجيـا بجـامعـة دمشـق بنـاء على طلـب دكتـور جيـولوجـي يطبـق طريقـة الاستنبـاء وزودنا بقضبـان



طرق أخرى لامساك الغصن

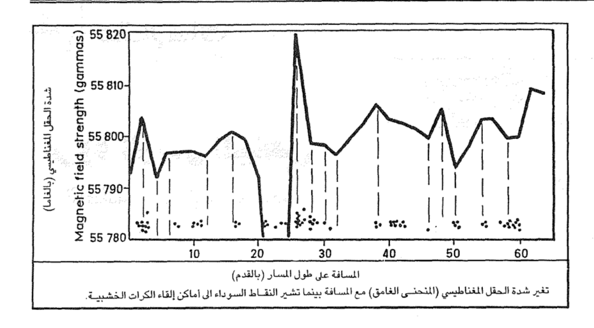
الاستنباء وسار كل منا على طريق معبد وهو يحمل قضيبين من الحديد ، بقطر ٦ ميليمتر. كل منهما بشكل حرف (ـا) (شكل ٤) ، طول ضلعه القصير ١٠ سنتيمترات وضلعه الطويل حوالي ٤٠ سنتيمترا، وهما متوازيان والضلعان الطويلان موجهان نحو الامام وعند الوصول الى نقطة محددة من الطريق كان القضيبان يدوران بمستوى أفقي ويتصالبان. لم يكن من الممكن معرفة سبب دوران القضيبين لكنني تذكرت بأنه قبل تعبيد الطريق كان هنالك نبع ماء موسمي يجري في الشتاء والربيع فهل سبب هذا التصالب هو استمرار جريان الماء الجوفي في الموقع؟

ذات مرة كنت في زيارة لأحد الأصدقاء في منزله في مدينة أخرى وأثناء تعريفي بوالده قال لي بأن والده يستخدم طريقة الاستنباء في الكشف عن الماء وبعدما علم الوالد بأنني أستاذ جامعي وجيوفيزيائي أخذ يسرد لي القصص عن الآبار التي اكتشفها بهذه الطريقة ثم عقب بأنه وصل الى مرحلة لا يحتاج الى زيارة الموقع لمعرفة مكان وجود الماء فاستغربت قوله فقال لي هل عندك قطعة من الأرض فقلت نعم فطلب مني رسمها وتحديد اتجاه الشمال عليها ففعلت فأخذ الرسم واختلى بنفسه في غرفته لمدة نصف ساعة وعندما خرج كان لونه ممتقعا وكأنه كان يقوم بعمل مرهق وناولني الرسم وقال هنا يوجد ماء على عمق ستة أمتار الى سبعة أمتار (شكل ٥) فذهلت إذ أنه بالفعل يوجد على بعد حوالي عشرة أمتار من النقطة التي حددها وبمستوى أخفض من أرضي بحدود أربعة أمتار (نظرا لانحدار الأرض الشديد) نبع ماء دائم. فهل هي الصدفة التي أدت به الى تحديد الموقع الأكثر احتمالا لوجود الماء؟!!

يعتبر البعض جهاز الاستنباء كمضخم ميكانيكي لحركة اليدين الخفيفة التي يجد العديد من الناس أنهم يتعرضون لها تحت تأثير فعل الاستنباء ويعتبر المشككون بصحة الطريقة أن حركة اليدين تحت تأثير فعل الاستنباء هي رد فعل نفسي وإن كان لها علاقة مع البيئة المحيطة فقد تم ذلك عن طريق مؤثرات التقطت بواسطة الأجهزة الحسية للانسان.

بينما يقول المؤيدون للطريقة بأنه يجب اعتبار أن هذه الحركة هي استجابة فيزيولوجية مباشرة لقضيب الاستنباء لتأثير التغيرات في البيئة المحيطة وبأن بعض النظم البيولوجية قد طورت حساسية فائقة للتغيرات الدقيقة في الحقل المغناطيسي أو الكهرطيسي الأرضي ونظرا لارتباط العروق المعدنية أو المياه الجوفية الجارية مع الانقطاعات الجيولوجية مثل الفوالق (الصدوع) والشقوق والأقنية والفجوات الموجودة في الصخور تؤدي هذه الانقطاعات الى تغيرات جيوفيزيائية في شدة الحقل المغناطيسي الأرضي وتؤدي هذه التغيرات بدورها الى الحركة الفيزيولوجية التي تشير الى تأثير فعل الاستنباء.

بالرغم من المتناقضات التي ذكرت في استعراض هذه الطريقة، فالحقيقة أن هنالك آلافا من آبار الماء في العالم التي يتم حفرها بناء على هذه الطريقة وخاصة في دول العالم الثالث الفقيرة . وقد ذكر تود (Todd, 1980) بأن الاحصاءات الأمريكية تشير الى أن هنالك ١٨١ مستنبئا لكل مليون نسمة يمارسون أعمالهم في أمريكا وخاصة في المناطق الفقيرة بالماء. كما أن الصحف الأمريكية تورد العديد من القصص عن المستنبئين وأعمالهم. كذلك يرد في مجلة نيوسينتست New Scuentist الانجليزية من آن



تغير شدة الحقل المغناطيسي (المنحنى الغامق) مع المسافة بينما تشير النقاط السوداء الى أماكن إلقاء الكرات الخشبية.

لآخر الاعلان التالي «الاستنباء علم وليس سحر Dowsing is science not magic » ويهدف الاعلان الى بيع قضيبين من قضبان الاستنباء وكتيب الاستعمال.

يبدو أنه لابد من دراسة الأمر كظاهرة علمية بواسطة فريق علمي لتوضيح الأسس العلمية لها والتحقق من مدى صحة علاقتها بتغيرات الحقول المغناطيسية والكهرطيسية الأرضية.

ويبقى السؤال المطروح وهو ما الفائدة من دراسة هذه الظاهرة وايجاد الأسس العلمية لها؟

والجواب هو أنه ان كانت الظاهرة علمية وصحيحة فانها ستؤمن التنقيب عن الماء بشكل رخيص وخاصة في دول العالم الثالث الفقيرة بالماء وحيث يندر وجود الجيوفيزيائيين العاملين بالتنقيب عن الماء وفي حال وجودهم فإنهم يتقاضون المبالغ المالية الطائلة مقابل تحديد مواقع آبار الماء مما يحول دون استخدامهم في تحديد هذه المواقع مما يزيد العطشى عطشا أمام التزايد الكبير في عدد السكان وازدياد الحاجة الى مزيد من الماء الذي جعل منه الله سبحانه وتعالى كل شيء حي.

المراجع :

١ - Allaby & Alleby (1991). The consice Oxford dictionary of Earth Sciences.

٢ - Blau (1936). Black magic in geophysical prospecting Geophysics,1,p1.

٣ - Chadwick & Jensen (1971). The detection of magnetic fields caused by groundwater and the correlation of such firelds with water dowsing, Utah Water Research Laboratory Progress Report 78-1, pp 57.

٤ - Chouker (1995). Water dowsing : a case history and some personal encounters with water witches in Syria. Unpublished paper.

٥ - Matveev (1967) . Isvestiya Akademia Nauk Kazakskoi SSR, Ser Geol, No 3, p 76.

٦ - Riddick (1952) . Dowsing : and unorthodox method of locating underground water supplies or an interesting facet of the humen mind. Proc. Amer. Philosophical Soc. Vol. 96. pp.. 526-534.

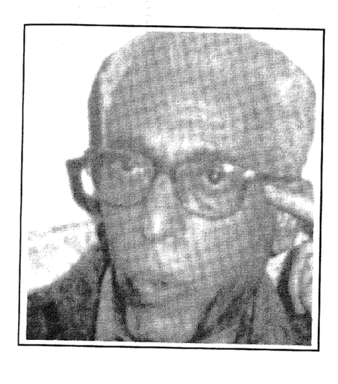
٧ - Schmidt (1975) . Geologiia Rudnykh Mestorozhdenii, No5, p 88.

٨ - Sochevanov et al. (1976). Geologiia Rudnykh Mestorozhdenii, No, 4, p 77.

٩ - Sochevanov et al. (1976). Geologiia Rudnykh Mestorozhdenii, No, 4, p 116.

١٠ - Todd (1980) Groundwater Hydrology, 2ed edition, John Wiley & Sons.

١١ - Vogt & Hyman (1995). Water witching U.S.A. University of Chicago Press, Chicago, pp 248.



عروة الزمان الباهي

للكاتب: عبدالرحمن منيف

ابراهيم فتحي *

يقدم عبدالرحمن منيف في «عروة الزمان الباهي» ترجمة حياة أو سيرة شخصية لانسان عربي عاش حتى بلغ السادسة والستين من عمره، ولا يقدم لنا شخصية نسجتها مخيلته الروائية كما تعودنا منه. وهذا الانسان العربي الذي ولد في موريتانيا عام ١٩٣٠ ولادته الأولى، ولد مرة ثانية في نيران حرب تحرير المغرب العربي مناضلا وسياسيا وصحفيا، ثم مرة ثالثة حينما اختارته الحركة الوطنية ليمثلها في موقع جديد في باريس للوصول الى عقل الرأي العام الفرنسي على أرض العدو وللارتباط بآلاف المهاجرين من المغرب العربي هناك لدعم حركة الكفاح المسلح. إنه نموذج فذ يمثل جيلا بأكمله ولد بين الحربين العالميتين، وما انطوى عليه ذلك الجيل من أحلام كبيرة ومن أعمال ضخمة ومن تضحيات هائلة. ولكن هذا الوجه للجيل أدى الى وجه آخر. فقد شهد المقاتلين في حروب التحرير يقاتل بعضهم بعضا، والجبهات المتحدة تتمزق، وشهد المنتصرين يتخذون كل ملامح العدو السابق من دكتاتورية وقهر وتسلط، بل شهدهم يكفرون بمبادئهم ويولون وجوههم شطر العدو. فكانت أهداف هذا الجيل أكبر من طاقاته، ورغباته أوسع من ارادته وأصبحت خيباته مأساوية.

فهذه سيرة شخصية لرجل مثل مرحلة تاريخية بالغة الأهمية والتأثير، لما حملته من امكانيات واحتمالات، ولما أفضت إليه من هزائم واخفاقات كان لابد أن تؤدي الى مراجعة شاملة لما كان يعد من المسلمات في التفكير والتقييم ومناهج العمل.

ويرى عبدالرحمن منيف أن كتابة هذه السيرة الشخصية التي تمس التاريخ لها الحاحها، فالموت أخذ يعصف بأعداد كبيرة من جيل تلك الشخصية، وقد يفوت أوان الادلاء بالشهادات وتدوين التجارب، كما أن العزوف عن قول الحقيقة كالمساهمة في اخفائها أو التواطؤ عليها.

والمؤلف في شهادته عن رجل يعرفه ويتتبع أعماله وكتاباته لا يحشد الوقائع والوثائق التفصيلية، بل يكتفي بالملامح العامة لمسيرة هذا الرجل، وبنية هذه الشهادة ترتكز على التوقف في عدد من المحطات الأساسية لحياته، وهذه المحطات ليس بينها وبين حياته الخاصة صلة على الاطلاق فأوقات الميلاد الجديد والتحولات ترتبط بالقضايا العامة ولا ترتبط بمواقف ذاتية. ولن نجد في الشهادة ذكرا لقصة حب أو علاقات نسائية كما جرت عادة الكتابة العربية عن سكنى باريس. إن حياة صاحب السيرة الشخصية الخاصة تتحول الى حياة القضايا التي وهب نفسه لها. وليس شكل السيرة

* كاتب من مصر.

الشخصية الذي أختاره عبدالرحمن منيف الشكل الرومانسي الذي يعيد خلق الملامح الذاتية، وليس شكل التحليل النفسي الذي يقف عند الطفولة وصدماتها وعقدها وعند أنواع الصراع الداخلي، كما أنه لايستخدم تقنيات السرد الروائي لاستحضار شخصية حية.نحن إزاء فرد يتشكل في الساحة السياسية العمومية، ولن يقدم لنا منيف ما هو خصوصي حميم ينتمي الى الفرد وحده، وكأن الباهي بطل قصتنا لا يمتلك «داخلا» ينبض لتجارب الحياة الوجدانية الخاصة به، فكل دخائله سلط عليها منيف التقييم العمومي، كما أن وعيه يتشكل أمامنا على الملأ في مواجهة تحديات موضوعية ولا ينبثق جزء منه من دائرة حياة خصوصية لصيقة بالباهي وحده. فالصورة الانسانية هنا – كما يقول باختين عند الحديث عن السيرة الشخصية الكلاسيكية – تتسم بخارجية تامة، وهدفها بناء نصب تذكاري حوله هالة مثالية تجمع أهم الخصائص المميزة لرسالة معينة.

ويذكرنا هذا الشكل بالمرثية في الشعر العربي طوال تاريخه، فهي لابد أن تجمع عناصر من السيرة الشخصية للفقيد. ونلتقي بالباهي عند منيف في كل محطات حياته المتعاقبة مصورا من وجهة نظر ثابتة محددة، تقدم كل حياته وتفسرها من زاوية لحظة الذروة في النضج السياسي والفكري للباهي. إنها صورة حياة مقدمة داخل خطاب تذكاري رثائي تتجانس فيه كل دوائر الحياة، موجهة الى معاصرين تعنيهم القضايا العامة. وكما هي الحال في السيرة الشخصية الكلاسيكية (عند بلوتارك مثلا) وفي المرثية العربية تكون شخصية الباهي في أوج نضجها هي الأصل الحق لكل مراحل التطور والنمو السابقة واللاحقة. فهو يتعلم من تجاربه ويصطدم بالعوائق ولكن ذلك يدعم صفات موجودة أصلا، وتهضم الدروس ماهية ثابتة لشخصية قد اكتملت من قبل. وليس التركيز في هذه السيرة على تناقضات النمو وأزماته ومآزقه لأن كل المحطات تؤدي الى غاية يمكن استنتاجها. إن شخصية الباهي يتحقق وجودها من خلال الفعل والحركة كما تتكشف في اتجاه معين، وكأن مرور الزمان في المحطات المتعاقبة ليس هو الذي يعطي للشخصية قوامها، بل كأنه مجرد وسيلة لهذا التفتح، ومنذ اللمسات الأولى من ريشة منيف تكون الخطوط المحورية قد تحددت.

ويصلح هذا الشكل الكلاسيكي لرسم شخصية الباهي، فهو بدوي من أقصى حدود الوطن، ينتمي الى تقاليد جمعية، وتنمو ملامحه الفردية في أحضان الجماعة ويحمل داخله معاييرها وقيمها العامة الخارجية وقد ظل يحمل البداية معه طوال مسيرته، لقد حفظ الكثير جدا من الشعر الجاهلي، ومن القرآن نصا ومعاني. ولم يكن هناك سبيل للوصول الى معرفة يقينية بطفولة الباهي في أعماقها، فهو حين يسأل عن روايات تروى عن طفولته، حيث تتداخل الحقائق الكبيرة بالأكاذيب الصغيرة بالفكاهات كان يرد بضحكات صاخبة أقرب الى العربدة، ويقول انه يترك الكثير من أسرار الطفولة ومكانها أو غرابة المرحلة الأولى وقسوة الطبيعة وبدائية العلاقات لتكون مفاجأته الكبيرة حين يكتب رواية ظل يرجيء إكمالها حتى مات، رواية تقول ما كان يعتمل في نفسه وما يجعله يحن ويجن ويبكي في بعض الليالي. لقد كان الباهي يرى أنه ليس مجرد مناضل في الكفاح المسلح أو مجرد صحفي يلاحق الأحداث أو سياسي مملوء بحزن الأمة، بل يرى لنفسه دورا أدبيا يتجاوز الالقاء الأخاذ للشعر الجاهلي ـ وخاصة مرثية مالك بن الريب لنفسه التي يحدد فيها جوهر شخصيته بقوله:

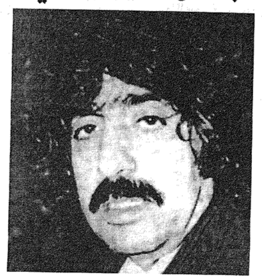
وقد كنت عطافا إذا الخيل أدبرت
سريعا لدى الهيجا الى من دعانيا

ويتجاوز القصص التي يرويها عن أبي حيان والجاحظ. إلا أن الرواية التي ظلت تهجس في نفسه وكتب أجزاء منها كمحاولة من خلال الكتابة لفرض نظام أو لاكتشاف نظام داخل الحياة كان يريدها جزءا من ذاكرة الصحراء وأطلق عليها وردة الرمال أو وردة الرياح، فالصحراء عنده ليست النبات والحيوان، وقد كتب عنهما كثيرا ليصور غريزة الدفاع عن النوع قبل الفرد وكيفية مواجهة الظروف القاسية ـ بل هي بالدرجة الأولى البشر، بتقاليدهم الجماعية وثقافتهم الشفوية، وقيمهم العمومية المشتركة التي يستبطنها الأفراد من بساطة وصراحة وصبر ووفاء. فهناك توافق بين شكل السيرة الشخصية التي اختارها منيف، ومسار حياة الباهي. ويكاد الباهي أن يشبه بعض الشخصيات التي ابتدعها منيف في بعض رواياته. ويكاد جيل الباهي ومرحلته التاريخية يسكنان روايات منيف ابتداء من روايته الأولى «الأشجار واغتيال مرزوق» فمرزوق في الرواية ليس واحدا، مرزوق كل الناس، مرزوق شجرة، مرزوق ينبوع، ومعنى حياته لا يموت. وفي روايته «الآن هنا» أو« شرق المتوسط مرة أخرى»، نلتقي بشخصية تجمعها بالباهي سمات مشتركة، هي شخصية «عادل الخالدي» الذي ناضل

طويلا وتعرض لأهوال التعذيب صامدا صمودا بطوليا، ولكنه يصطدم بما في حركة النضال وتنظيمها من خلل شديد ومن بيروقراطية متحجرة ضيقة الأفق أنانية تحارب كل مخالف، وتظل علوية منعزلة عن الجماهير (ويوازي ذلك اصطدام الباهي بالسلطة والمؤسسات وخيبة أمله في أصنام تحطمت). إنه مثل الباهي متمسك بالحرية والديموقراطية وضرورة النقد الذي لا يعفي أحدا، رافض للطاعة البلهاء للزعماء والقادة والقواعد التنظيمية التي تشبه الأغلال. ولم يعد يرشد الشخصية الخيالية في الرواية والشخصية الحقيقية في السيرة الشخصية إلا الضمير ولكن طريقة التصوير في الحالين مختلفة أشد الاختلاف، فهي في السيرة تقريرية تحليلية تقوم بالتفسير على نحو مباشر لتلائم مادة تناولها. ولكن ما تقدم يختزل شخصية الباهي في جوهرها الأساسي، فنضاله لم ينحصر بين المغرب العربي وباريس، بل امتد ليشمل المشرق العربي، من صوت العرب في القاهرة الى بيروت وصحفها ومثقفيها ومقاهيها ومطاعمها، الى صحف دمشق حيث عقد الصلات وأقام العلاقات. وقد أدى تعدد الثقافات والمنظورات الذي أحاط بمساره، والذي تفاعل مع اللب الصلب لثقافته العربية الأصيلة الى رفضه للادعاءات والموضات الثقافية التي تومض ثم تنطفيء والى محاولة مستميتة من جانبه كيلا تقتلعه العواصف والتيارات الكثيرة المتصارعة، ويصور منيف جهد الباهي العملي الفكري لتكثيف حكمة حاول أن يستخلصها من هزائم الثورات العربية واحباطاتها ، ومن اخفاق حركات كانت تعد بالكثير ومن مآل حركة مايو ١٩٦٨ في باريس التي شارك فيها وانتهى قادتها بفلسفات على النقيض من المنطلقات بعد سنين. لقد كانت بوصلته الهادية هي ضميره الفردي المتشكل جماعيا من الناحية التاريخية ومن تجارب النضال، وكان خارج المؤسسات والتنظيمات وكل أشكال التراتب، فاكتسب كما يقول منيف صفات الصعلكة بالمعنى التراثي العربي كما كانت في الأصل ممثلة عند شعراء من أمثال عروة بن الورد (وعروة الوارد في عنوان هذه السيرة الشخصية هو اطلاق لاسم الشاعر القديم على الباهي) والشنفرى وسليك بن سلكة، وصعلكة الباهي تمرد على الزيف السائد، ورفض للقيم الاجتماعية الجائرة وليس ما يربط «الصعاليك» هو الاتفاق فيما بينهم، وليس الخضوع لزعيم أو قيادة بل التوافق الاختياري، وكان الباهي أو مختار (عمدة) باريس الدائم عنصرا فاعلا في الربط بين الصعاليك. وهذه الصعلكة الباريسية عند منيف كيان قائم بذاته، كونتها الصحراء وأضافت إليها الأسفار وتجارب الاحتكاك بوجهات نظر جديدة، والمساحة من الحرية المتاحة التي تمكن من قول أو فعل أشياء لا يمكن أن تمارس في الوطن العربي بقيوده ومحرماته. لم تكن مجرد غرابة في السلوك عند أفراد يريدون أن يبدوا مختلفين ،وكان دافعهم المشترك في تحليل منيف الحس التراجيدي باختلال القيم والمقاييس، واتساع الفروق بين القول والفعل،ثم فقدان الثقة في أشكال تنظيم كالهياكل العظمية فاقدة الروح. إن الصعلكة رفض للقوى الظاهرة والخفية التي تملى على الفرد فكره وسلوكه،رفض للانضمام الى الحالة القطيعية، وللتكيف والانسجام مع أوضاع بشعة. وذلك يؤدي الى عدم انقياد وانفصال وعزلة ثم تمرد معلن. ويتغلغل هذا التمرد في الفن والسياسة ولكنه ليس تمردا عدميا أو عبثيا، أو اتخاذ الموقف يعتبر كل فعل سياسي مؤديا حتما الى الاخفاق والضياع. فالموقف السلبي من السائد مبطن كما هي الحال في الصعلكة الشعرية بقيم ايجابية عن الحق والعدل والحرية. فالرواية مثلا عند الباهي ترفض السير في طريق الرواية العربية المكتوبة بالفرنسية ، فهي تسلي الفرنسيين ولا تمثل واقعا مكتملا، ويستهدف التمرد قولا خاصا جديدا لكي تكون للرواية العربية خصوصية تقابل الرواية في أمريكا اللاتينية وتحتضن الصعلكة عند الباهي نزعة بدوية بدائية عميقة الجذور، تقوم على الولاء للطبيعة مقابل المواصفات الشكلية وللأشكال البسيطة للتجمع والصحبة،وعلى حب الطبيعة كما هي، والاعتماد على التلقائية والتدفق العفوي بدلا من القواعد المصطنعة ، واستمرار فضائل أصيلة متخيلة للحياة الطبيعية ،المتحررة من القيود. فمن الأشياء المهمة في كتابات الباهي الانسجام مع النظام الطبيعي.

وتقدم لنا السيرة الشخصية للباهي ولزمانه، التدليل على أن الحيرة مهما تكن قوية تدفعنا الى إعادة النظر في الكثير من المسلمات ، فليس طريق الخروج من المحنة هو التفجع واللوعة وندب النفس، أو التطرف والمزايدة واليأس ، بل أن يحمل الجميع مسؤوليتهم في صدق وبساطة وإخلاص.

صاحب ناس الغيوان يرثي نفسه



كتاب عن

العذاب والمتعة والموت

يوسف القعيد *

صباح يوم الجمعة السابع من فبراير الماضي قرأت في الصفحة الأخيرة من جريدتي الحياة والشرق الأوسط معا. خبر رحيل الفنان المغربي : العربي باطما. قالت الحياة : الموت غيب الفنان المغربي : العربي باطما . وقالت الشرق الأوسط : رحيل الفنان المغربي : العربي باطما وسواء كان الكلام عن الغياب أو الرحيل . فالموت هو الموت في النهاية.

في هذا الصباح .لعبت الذاكرة لعبتها. وتذكرت أنني من معرض القاهرة الدولي للكتاب الأخير. توقفت أمام كتاب في جناح المغرب. الذي يضم الدور المغربية كلها معا. لفت نظري كتاب. بثلاثة أمور. الأول غلافه. والثاني عنوانه والثالث موضوعه. سألت البائع عن ثمنه. فقال لي: خمسة وعشرون جنيها. أعدته الى مكانه لأن الكتاب لا يشكل اهتماما خاصا لي. فهو سيرة ذاتية. والسير الذاتية تعنيني إنني أريح فيها عقلي بين كتاب مرهق، وآخر متعب.

ولأن السعر غال على كتاب لا يتعدى عدد صفحاته. المائتين وخمسين صفحة. من القطع المتوسط. نحيته جانبا ولكن بعد العودة الى البيت . وأنا أقلب حصيلة ما اشتريته من الكتب. وما أهداه لي بعض الناشرين الاصدقاء. طغت على سطح الذاكرة صورة هذا الكتاب. وندمت أنني لم أدفع فيه المبلغ المطلوب. ورحت استعرض ما ننفق فيه نفس المبلغ دون داع.

رحت أستعرض ما يمكن شراؤه بهذا المبلغ. فاكتشفت أنه لا يكفي «دستة جاتوه» أو وجبة من مطعم متوسط. أو اصلاح سيارة من عطل بسيط. أو أجرة سباك لاصلاح دورة المياه. أو ربع ثمن تذكرة في مسرح القطاع الخاص. بعد هذه الاكتشافات قررت شراء الكتاب عند ذهابي الى المعرض في المرة القادمة.

بعد يومين كنت أقف في نفس المكان. وأقلب في نفس الكتب . اقترب مني البائع . وأراني سعر الكتاب على غلافه الخفي وهو خمسون درهما مغربيا. وأخرج آلة حاسبة وبدأ يترجم المبلغ الى دولارات. ومنها الى الجنيه المصري وقال لي: ادفع عشرين جنيها فقط. وعندما كنت أخرج المبلغ من جيبي خفضه من جديد ليصبح خمسة عشر جنيها فقط.

---

* كاتب من مصر.

يوم الخميس السادس من فبراير . مات مؤلفه . وعلمت صباح الجمعة بوفاته. وتذكرت أن معي كتابه. وامتدت يدي الى المكان الذي أخصصه للكتب المشتراة حديثا بانتظار دورها في القراءة. فهناك دائما حلقة مفقودة بين شراء الكتاب وقراءته. الشراء مسألة إمكانية مالية. لكن القراءة قضية استعداد نفسي للتلقي.

لكن ها هي الصدف تجتمع في سياق واحد. والكتاب عن الموت وصاحبه يموت. والموت هو رفيقي منذ أن زارنا في أكتوبر سنة ١٩٩٥. وأخذ معه أبي. وأنا أنظر الى الحياة على أنها احتضار طويل. وموت مستمر.

تلك هي قصتي مع الكتاب.

ولكن ما هي قصة كاتبه؟

المعلومات المتوافرة عن العربي باطما. تقول إنه قاد ثورة فنية في المغرب سنة ١٩٧٠. عندما كوّن مع أصدقائه : بوجميع وعمر السيد. ومولاي عبدالعزيز الطاهري. والعازف علال فرقة: ناس الغيوان. وأنا أحب نطقها: الناس الغيوان. التي تقول الصحف انها قلبت موازين الساحة الغنائية في المغرب. وبدأ عصر المجموعات الغنائية في مواجهة الغناء الفردي.

العصر الذهبي لناس الغيوان كان من سنة ١٩٧٠ الى سنة ١٩٧٤. وكانت تعتمد على جهد : بوجميع وباطما. وبحثهما المتواصل في أعماق وجذور التراث الشعبي المغربي غير المدون والشفاهي. من خلال حكايات الشيوخ ونبش الذكريات الحية. في محاولة لحماية هذا التراث من النسيان.

في سنة ١٩٧٤. كانت الضربة الموجعة والأساسية لناس الغيوان. بوفاة بوجميع. ومن بعده نوّع العربي باطما من أنشطته التي شملت كتابة المسرحيات أو المسلسلات التليفزيونية. أو لعب الكرة. الذي كان من أهم هواياته. وكان من أبرز المناصرين لفريق الاتحاد البيضاوي. فريق الحي المحمدي الشعبي في الدار البيضاء. وقد شارك في إدارة هذا الفريق في بعض المواسم الكروية.

آخر ما كتبه العربي باطما قبل رحيله وبعد المرض. كان في ديسمبر الماضي. وهو على فراش المرض. وكان عبارة عن رسالة مفتوحة موجهة لأصدقائه . كتبها ليلة رأس السنة الميلادية. نشرتها جريدة الاتحاد الاشتراكي في حينه.

والآن الى الكتاب الذي كان شراؤه صدفة حولها موت صاحبه الى حدث يضاف الى الصدفة والحدث. ان الكتاب من المغرب ذلك البلد الجميل العذب. الذي يكبش في القلب ويمسك في الفؤاد . ولا يستطيع الانسان نسيان لحظة واحدة قضاها فيه.

يدفعني الى قراءة هذا الكتاب ايضا أنه لكاتب مغربي.

والمغرب هو بلد محمد شكري. صاحب أهم سيرة ذاتية في الأدب العربي الحديث «الخبز الحافي» التي عطرت بالصدق وتفوح منها العفوية. لدرجة أن قراءة واحدة لها، تبقى في الوجدان الى الأبد.

الكتاب عنوانه، الرحيل وهو مكتوب بلون أحمر كالدم. وتحته كلمتا «سيرة ذاتية» وصورة صاحب السيرة تملأ الغلاف. وهي صورة تقول الكثير عن حب الحياة عند صاحبها ولكي أكون دقيقا أقول: شبق الحياة عند صاحبها . ومكتوب على غلافه منشورات الرابطة وقد تصورت انها رابطة الكتاب في المغرب. فأنا أعرف انها تنشر الكتب ولها مجلة جيدة وجميلة. وان كان كلاهما ــ الكتب والمجلة ـ لا تصلان الى مصر. ولكني عند تصفح الكتاب. اكتشفت انها شركة الرابطة وليست رابطة الكتاب.

واستهلال الكتاب عنوانه: سنين الجراد. يقول فيه:

لقد جاء اليوم الذي صممت فيه على الكتابة، حاولت عدة مرات . ولم أدر أن القوة الالهية. كانت تقف ضد ذلك الى أن ابتليت بالمرض القاتل. فوجدت نفسي مدفوعا بيد خفية الى الأوراق والقلم وصممت على الكتابة.

سأحاول الآن كتابة ما مر بي من حياتي. وأنا في سباق مع الوقت. بل إن رغبتي الوحيدة هي أن يتركني الموت هنيهة لاكتب هذه اللحظات وأعبر عن تلك الذكريات.

وكل فصل من الكتاب يبدأ بعبارة طي الضلوع. والفصل الأول عنوانه: طي الضلوع الجميل. ويبدأ هكذا:

– عمي صباحا أيتها الورقة البيضاء.

– عم صباحا أيها القلم.

– ان النهار جميل. وكان الليل بين متاهات الضنى.

وبعدها مباشرة يكتب:

– ولدت سنة ١٩٤٨.

وهو لا يعرف سوى السنة . أما الساعة واليوم والشهر فلا يعرف عن هذه الأمور أي شيء. وبعد ميلاده يقابل الأمر هكذا.

– مالي والحياة. أسوأ من سوء شخصي.

أرى لحدي.. ومهدي في عيشتي.

وهكذا يتداخل الميلاد والموت معا في لحظة واحدة. وهي ثنائية الوجود نفسه. منذ أن كانت هناك حياة.

يخيل إلي أن العربي باطما كتب هذا الكتاب مرة واحدة. ولم يعد كتابه أي جزء فيه . فالعفوية هي أهم ما في هذا الكتاب. وأبرز سماته ما يرد على الخاطر يدونه دونما تفكير. وهذا يجسد حالة

كتابه. خاصة وأن الكاتب فنان لا يعد محترف كتابة.

يقول :

– سرت في طريق الغواني أغني لم أجد الا البيع والشراء. فبعت الهوى في محافل الرذيلة وما كان الهوى الا تجارة. فأكثر الفاتنات تافهات جمال غافل. وما أقل العقل المنبه. فالحب ذل في شرعهن . ولا دليل عما قلته . كلام قالته لي قوادة في يوم كنت بمدينة أغادير.

وعن أهله يكتب :

– اسم أبي رحال . اسم جدي رحال. اسم أمي حادة. الرحيل ، الحدود،الحدة، أسماء تعني العنف والألم وعدم الاستقرار، هكذا كانت طفولتي رحيلا بين الدار البيضاء والقرية. حتى في كل شيء في تربيتي الجنسية.

– عشت بين الشك واليقين، وفي كل مرة . كنت أسأل نفسي ، وأجد الحكمة تعلو فوق كل التساؤلات.

– المهم ، ولا شيء مهم إلا أنا.

– أعطي عمري كله شريطة أن أعود الى ذلك الزمن الفتي.

– نعم.

– لم نتعلم شيئا من ذلك الزمن. لكنه كان زمنا جميلا.

– يعود الى ظروف كتابه هذا، ويقول:

– أكتب هذا، وأنا في سباق مع الموت. لقد أخبرني الأطباء بأن المرض قد امتلك الجانب الأيمن من رئتي . بعد أن تجاوز الجانب الأيسر.

– لا يعلم بالعمر ونهايته الا الخالق «والموت علينا واجب» والعمر بأيدي الله . في البيت المجاور ـ وهو ملك لقوادة – تتردد أغنية المرحوم محمد عبدالوهاب «يا مسافر وحدك» عجيب . أن الظروف في حياتي لها لقاء خاص. فمن جعل إذني تلتقط هاته الأغنية . وأنا أكتب عن مرضي . وعن السفر المنتظر من كل البشر . يا سبحان الله.

ويقول العربي أن له ثمانية أشقاء آخرين . ستة ولدوا في البادية واثنان ولدا في المدينة.

وينهي الكاتب طي ضلوعه الجميل. بهذا الكلام العذب:

– كان أحب الأوقات لدي هو منتصف النهار. عندما يهرب الكل الى الظل، حيوان وبشر. فأختفي في مكان وأراقب السراب المتصاعد على صفحة الأرض. أدخل وسطه بعقلي واسمع ضجيج المدينة الذي رافقني طيلة حياتي بالبادية.

كنت ممزقا بين البادية والمدينة. جاهلا عذاب المدينة وصفاء القرية.

كل هذا القبح

والفصل الثاني عنوانه: طي الضلوع القبيح . وهو فصل المرض الخبيث ويكتب فيه:

– أنا الآن وحدي في البيت.

بعض الناس من الجمهور يتمنون لي من خلال الهاتف سنة سعيدة.

يقولون : آلو.

أرد : آلو شكون.

يجيب : أنا معجب بناس الغيوان وأتمنى لكم سنة سعيدة.

أتصور أنا سنتي القادمة . أي سنة ١٩٩٥.

صممت أن أبكي . عند اعلان الساعة الثانية عشرة ليلا. فربما إن استقبلتها بالبكاء قد يكون فيها شيء من السعادة. هذا ان عشت . فمريض مثلي مصاب بمرض خبيث. لا يمكن له أن يتصور ويتحدى الموت في كل دقيقة. فعندما كنت أنام فيما مضى . أي في السنة الماضية . كنت أقوم في الصباح . وأقول ، بل أسأل نفسي : هل أنا لا أزال حيا؟!

الآن أبكي ، وقد أعلنت الساعة دخول السنة الجديدة ، سنة ١٩٩٥.

كم من شخص الآن من العالم قبل صديقه أو حبيبته أو أخاه مهنئا اياه؟

أنا قبلتني دموعي.

كم من عشيق عانق عشيقته.

أنا عانقت دموعي.

أنا .

أنا الآن شيء ينتظر الموت ويعلم بأن الكل ينتظر قدومه. لكن الفرق بيني وبين الكل . هو أنني أعرف مرضي القاتل. والآخرون لا يعرفون.

فالحمد لله والشكر لله على كل شيء.

﴿وتمنوا الموت إن كنتم صادقين﴾.

﴿صدق الله العظيم﴾.

ويحكي يوم إخباره بمرضه هكذا:

– كنت بصدد تصوير مسلسل تليفزيوني من تأليفي. وكانت اللقطة التي نصورها في أحد المستشفيات. فانتقيت طبيبا وأخبرته بآلام أشعر بها. ولم أندم في حياتي على شيء قمت به. كندمي على تلك اللحظة التي أخبرت فيها الطبيب. أما كان

الأحرى أن أسكت واترك الجرثومة تنهشني في جسمي . ثم أموت بدون عذاب وبدون اشاعة وهموم وتحليلات. أما كان الأجدر بي هو السكوت.

قال لي الطبيب يوما: سنجري لك عملية بسيطة. ثم كان الخبر المفجع . قال الطبيب:

– انه حلم مفزع. وستستيقظ منه ان شاء الله.

– لا يا دكتور . انه حلم مفزع أعيش فيه. ومازلت أراه في كل دقيقة.

وخرجت من مكتب الدكتور. وقد اغرورقت عيناي بالدموع.

كانت الساعة تشير الى منتصف النهار.

وقد أحببته فيما مضى، وأنا طفل بالبادية . وكرهته ساعتها . ووقع الخبر فوق رؤوس الأهل كالصاعقة مخرفة الفن لا تترك للفنان حرية الستر.

ويختم هذا الفصل الباكي بقوله:

– انها ذكريات طي ضلوع قبيح. حاولت جمعها وأنا أعلم بأني نسيت الكثير منها. عذاب الغربة والهوة بالرغم من أني أحب هذه الأخيرة.

ان الحياة كلها ذكريات طي ضلوع قبيحة . لكن علينا قبولها ومحاولة التعايش معها. مستعينين بالنسيان الذي هو أكبر هبة وهبها الله لخلقه. عطفا منه عليهم سبحانه وتعالى. فلولا النسيان لجن الكل.

لا أمل

وفي الفصل الثالث الذي عنوانه : طي الضلوع الفني يبدأه بكلمات حادة مديدة:

– أنا لم يبق لي الحق من الأمل.

أنا لا يمكن لي تصور الغد.

أنام الليل ولا انتظر قيامي في الصباح. ولما استيقظ وأجد نفسي فوق الفراش. اتطلع الى سقف بيتي لاتيقن من حقيقة وجودي. ثم أقول لنفسي . لقد ربحت ليلة البارحة . فكيف سيكون النهار؟

جسمي الذي كان مضرب الأمثال للوسامة . صار الآن ان لم تحقق فيه لا تراه.

نعم، أنا الذي لم يبق لي حق في الأمل.

لقد صعدت فوق صرح المجد والشهرة. وأطرب صوتي آلاف القلوب الحزينة. وكانت أغنياتي مربية لجيل بأكمله. كان ينام في حوض آسن . تطفو عليه أمواج سياسية قمعية. وعندما سمع كلمات أغنياتي . ثار ضد تلك الأمواج وهاجر الحوض الآسن.

ناس الغيوان

في كتاب العربي باطما . بعد فصل الموت وفصل الرحيل يبقى أمامنا فصلان. هذا الفصل الذي خصصه للكتابة عن الفن . والفصل الرابع وهو الأخير من الكتاب بتجربة ناس الغيوان. وأعتقد أن هذا ترتيب مقصود من قبل الكاتب فهو لا يريد الا يعتبر الموت نهاية كل النهايات . وبعد الكلام الحزين عن الموت لا يحب أن يقول كلمة وداعا . ولكنه يستأنف الحكي من جديد عن الموضوعين اللذين يشكلان تجربة عمره كلها. الفن وناس الغيوان.

هل هي رغبته في تحدي الموت؟! جائز. هل هو البحث المضني للانسان عن الخلود؟! ربما. وفي كل الأحوال فالرجل يحب أن يؤكد لنا معنى الاستمرارية التامة وان الموت لم يكن بالنسبة له. نهاية النهايات. ربما كان بداية مرحلة أخرى مرحلة من نوع جديد. هي رحلة الخلود.

على أن الجديد في هذين الفصلين. هو موقف الفنان من الفن. حبه لهذا الفن قضية لا تحتاج الى تأكيد. ولكن العذاب الذي سببه له الفن لدرجة أنه يتمنى أن يعمل في أي عمل آخر غير الفن. هو الجديد.

يكتب:

لقد عذبني الفن طيلة حياتي. وكم من مرة تمنيت لو كنت عطارا أو خضارا أو جزارا. فعلى الأقل ستكون حدة المشاكل أهون من مشاكل الفن.

ويقول في الفصل التالي:

لو كنت أعلم الغيب. لبقيت حارسا للدراجات. أو اشتغلت في السكة الحديد. مكان أبي. انني أقول الآن لنفسي: أما كان الأجدر بي. أن أبقى في باديتي الحبيبة لأموت هناك بعيدا عن الأضواء والشهرة ومحاصرة أعين الناس من كل جانب.

ويتوقف العربي باطما أمام هذه الواقعة:

قالت لي عاهرة في يوم. عندما تموت سأزور قبرك ثم أبكي. وأهرق زجاجة بيرة فوقه.

كم كرهتها ساعتها.

لا أظن بأن في الحياة شيئا يستحق العيش.

ها هي ذي الأشياء تأتي تباعا. نهاية الأغنية. آخر ساعة. آخر يوم. آخر ليلة. تمزق باد في كل شيء. أحزان وألم في كل دقيقة. فكيف كانت البداية وما سر النهاية. أنا أحبك أيها الفن وأكرهك. أنت أصل الراحة والعذاب.

وعندما يتجول العربي باطما وهو على سرير المرض بين ذكرياته يتوقف أمام زمن الصبا.

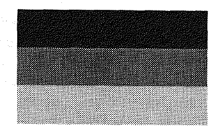
آه . ان حياة الصبا هي أجمل ما وجد فوق الأرض فالصبي يحب وينسى في كل دقيقة. يبكي ويضحك ويعدو يتعارك ويتسامح. لا يحتمل الحقد لأي كان. إنها حياة تعد خليطا من عدة أشياء. تجعل الأحلام سعيدة فنغني للأمل.

ومهما حاول العربي باطما الهروب من المرض لابد من

لعودة اليه. انه القدر الذي ليس هناك هروب منه أبدا. يكتب:
الجسم آلة. عندما يدخله المرض يحس العقل بأن شيئا هناك قد تغير. فتشب حرب بين العقل والاشياء الأخرى، الدنيوية والروحانية والجسمانية خصوصا من كان أيضا مثلي. انه شيء غريب. أن يعيش الانسان وهو يعرف أن حياته مهددة في كل وقت. ودرب الأمل يبتعد عنه. ويرى اقتراب الظلام. يشاهده قادما ولا يجد قوة للهروب منه الى النور.
اللهم اني لا أملك سوى التشبث بك والايمان بك.
ان مريضا مثلي. لا يمكن له قول غدا. ذلك لأنه محكوم عليه بالاعدام. ينتظر الذين سيأخذونه الى المقصلة.
وعندما يروق له الجو ويذهب الى ذكرياته الجميلة والعذبة يكتب كالطفل:
آه. ما أحلى هاته الذكريات التي أخطها الآن. فحتى وان أخذت تعبير المتنبي وفحولة شعر امرىء القيس ووصف طرفة بن العبد لن أصل الى وصفها:
ان فصل طي الضلوع الغيوان. أقصر فصول الكتاب وآخرها ويخيل إلي أنه كتبه عندما بدأ العد التنازلي. عندما يبدأ الانسان رحلة عمره. ولكن بالعكس. في الاتجاه الآخر. ويعمل حسابا لكل احتمال. وهكذا يكتب وهو يجري ويلهث. انه السباق بين القلم والموت.
يتحدث عن الليلة التي قدمت فيها فرقة «ناس الغيوان».
وسكرنا تلك الليلة. وكان الضحك يعم أصداء عالمنا النفسي تملكنا نشوة الأمل. والتطلع الى مستقبل منير.
ويتكلم عن الخطر الأول على الفرقة وهو المال. والبذخ وسحر البرجوازية الخفي. يقول:
كنا أربعة أنا وبوجمعة الطاهري ومحمود السعدي. أما عمر فقد ظل بعيدا عن هذا الوسط. وبدأت الأفكار تتغير من غير أن نعلم. حتى أن الغرور بدأ يتسرب الى بعضنا، النساء الجميلات وعشرة البرجوازية المتعفنة. والمال الذي كانوا يعطونه لنا جعلنا ننظر الى الأشياء بشكل مغاير. وبدأت الكراهية تزرع بيننا.
والحادث الثاني الذي وجه الضربة القوية الى الفرقة كان وفاة بوجمعة:
حكى لي شخص. كان يحرس النادي بأن بوجمعة. دخل حوالي الساعة الواحدة. بعد منتصف الليل ثم نام ولما جاء الحارس ليوقظه وجده ميتا.
وأذكر شيئا وقع لي في ذلك اليوم. ولا أدري حتى الآن أهو من محض الصدفة. أم هو واقع حقيقي؟!
كنت وحدي بجانب جثمان بوجمعة. وهو ممدد أمامي. انتظر مجيء الفقيه لغسل جثمانه. نظرت اليه طويلا وشريط الذكريات يمر بعقلي وفجأة قلت:
أهكذا يا بوجميع.
وفي تلك اللحظة المصباح الكهربائي انير بسرعة.
لم أحك هذا في يوم لأحد خوفا من نعتي بالجنون أو شيء آخر.

العامية والفصحى

يبقى أمر يخصني في هذا الكتاب. ألا وهو محاولة العربي باطما استخدام العامية المغربية أحيانا. وأنا من الذين كانوا يميلون الى استخدام العامية في القصص لأسباب كثيرة. ليس هذا مجال الاستفاضة في الحديث عنها.
وان كنت قد توقفت أمام بعض الكلمات العامية. التي دونها. ولأنه كان مدركا صعوبة فهمها. فقد دون نفس العبارات بالعربية الفصحى. والفارق بين الاثنتين لابد وان يدفع الانسان الى اعادة النظر في الأمر كله.
يكتب:
وكان أبي يفتخر بي أمام أصدقائه ويقول مبتسما:
العربي غادي يخرج راجل ان شاء الله. كيقور الفلس من صباح الزيانة.
ويكتب نفس الجملة بعد ذلك بالفصحى هكذا:
أي العربي ابني سيكون رجلا يبحث عن رزقه وماله تحت جناح ذبانة.
ويستطرد بعد ذلك:
أتمنى أن يكون شرحي لهاته الجملة الدارجة صحيحا لأن اللغة الدارجة ولا أقول اللهجة الدارجة. لها معان يصعب ترجمتها. لأنها درر في أعماق البحر كامنة . بالرغم من تقلب اللهجات الاستعمارية. ودخول بعض الكلمات اليها.
ويكتب:
وكم من مرة كان يناديني صائحا
والعربي زا الماشينا حركت.
فأعلم أنه يريد شربة ماء. فأحمل له الماء.
ألست معي في أنه لابد من اعادة النظر في استخدام العامية؟!
مكتوب على الصفحة الأخيرة من الكتاب.
سحب في ۱۰٫۰۰۰ نسخة بمطابع فضاله بالمحمدية ـ المغرب.
وهذا أمر مفرح يسعد القلب ويجعلنا نتوقف أمام هذا الأمر في مصر. ذلك أن أرقام ما نطبعه من كتب أدبية. في حدود علمي. حتى الآن من هذه الكتب ولنضرب مثلا بنجيب محفوظ ـ أول وآخر الحاصلين على نوبل في قرننا العشرين ـ هو ثلاثة آلاف نسخة تحتاج الى خمس سنوات لتسويقها.
سألت نفسي: أين العيب؟! ومن المسؤول عن هذا الوضع؟ وكيف الخروج من هذا النفق المظلم الذي يمر به الكتاب المصري؟! وربما الكتاب العربي ربما رغم الرقم المفرح المدون في آخر كتاب العربي باطما.



اللغة الثالثة

جبار ياسين *

نتفق دون شك، سوى الشك المنطقي الذي يمليه علينا بالضرورة منطق ديكارت والذي هو من مسلمات حريتنا في التفكير والتلقي - بأننا نعيش قرنا غريبا حافلا بالحروب والمجاعات والهجرة ونقل البشر بالقوة بعيدا عن مسقط رؤوسهم وعن لغتهم الأم. هذا القرن العشرون، دون منازع عما سبقه، قرن معسكرات الاعتقال والتنقية العرقية والدولة القومية ولا عدالتها. انه قرن انتقال البشر، غالبا باتجاه الآفاق المجهولة.. اذا أحصينا انتقالات البشر من بدايته لوجدنا أن ثلث البشرية قد نقل بالقوة من أمكنته الأصلية. المصائر تنتقل واللغات تتغير. وفي صباح ما يجد المرء انه يسكن وطنا غريبا ويتحدث لغة غريبة، يبتسم - ان توفر على الدعابة — لأنه يرطن بها بلكنة واضحة تكشف عن أجنبيته قياسا لمن سبقوه في الانتقال والترسخ في الأوطان الجديدة.

نعم، لم يكن تاريخ البشرية الحقيقي غير حوليات انتقالات ثمة افتراض تاريخي يزعم أن البشر والأقوام كلها أتت من آسيا . السلتيون والهونيون والفراعنة والعرب .. فرنارد بروديل في كتابه «البحر المتوسط» يدلنا على حقيقة أكثر ثبوتا، مفادها أن أغلب الثمار والخضار التي نعرفها اليوم هي من أصل آسيوي - ووجودها بيننا هو ثمرة هجرة في المكان والمناخ. العصور الحديثة بنت واقعة ليست بالافتراض بل واقع من لحم وعظم كما يقول الفرنسيون ألا وهي الانتقال التعسفي للبشر. لقد نقلت البشر بالقوة من مكان لآخر تحت ذريعة تأسيس الأوطان وبناء القوميات بل أحيانا دون أسباب واقعية: تنقية عرقية أو محافظة على السلام أو ترسيم الحدود على نحو سهل أو المحافظة على الأمن القومي .

على صعيد الأفراد، شكلت هذه الانتقالات تراجيديا . اذ خلقت انماطا من الأفراد بجغرافية وتاريخية خاصة. انهم المنفيون هؤلاء الذين ابتعدوا عن الوطن الأصلي عن مسقط الرأس عن اللغة الأم.

المنفى من اللاتينية Exsilium : بما يعني الطرد بالقوة مع منع العودة. أي النقل من المكان الأصلي. لكنه في لغات أخرى كالعربية يعني النفي المطلق. المسح والالغاء. تاريخ الأدب مثل تاريخ الانسانية تاريخ انتقال ومنفى منذ هوميروس واوفيد مرورا بامرىء القيس وابوفراس الحمداني وكونراد البولوني وجويس الايرلندي وهنري جيمس وجيروترود شتاين وباوند واليوت «هؤلاء الذين جعلوا من المنفى استراتيجية أدبية» وبريشت الألماني وكورتزار الارجنتيني وناظم حكمت التركي والجواهري العراقي «ضحايا انظمة ديكتاتورية». وبما أن قرننا قرن كميات هائلة من الانتاج فانه قرن منفى دون منازع.

سيرون الكاتب الروماني الذي نفي الى باريس في وقت مبكر من شبابه وكتب جل أعماله بالفرنسية — لاحظوا أن جيلا مهما من كتاب رومانيا انتقلوا الى فرنسا في ثلاثينات القرن وكتبوا جميعا بالفرنسية مثل جورجيو سيرون، اوجين أونسكو وميرسيا الياد. اني أتساءل دائما هل لهذا الترحال المزدوج عن الوطن واللغة علاقة مع تأصل تراث التسيغان في هذه البلاد أم هو محض مصادفة؟ يقول سيرون في مقالة له تحمل عنوان (مزايا المنفى) بأن المنفى انفتاح على ثقافات أخرى وأن المنفي كائن محظوظ بين أقرانه. يبدو هذا التوصيف أمرا مبالغا فيه حتى في حالة سيرون نفسه. تقاطعت مع الرجل مرارا في ساعات متأخرة من الليل عند جادة سان جيرمان بمعطفه البني الفاتح وشعره الأبيض الكث حتى أواخر أيامه (هل سيخرج جيل من معطفه كما خرج من معطف جوجول جيل آخر؟). كان يبدو لي دائما مثل مشرد أو مثلما يقال اليوم S.D.F هذه المفردة التي شاعت حديثا والتي هي اختصار لعبارة : دون عنوان ثابت.. علمت فيما بعد أن سيرون يقيم في غرفة خدم Monsard في

★ كاتب من العراق يقيم في فرنسا.

الطابق السابع عند برزخ الحي اللاتيني اعارتها له امرأة محسنة تحب أعماله.

مات الرجل قبل عام وحيدا في غرفته تاركا أثرا أدبيا عظيما بالفرنسية. اثرا في المأساوية والتشاؤم والصرامة، رديف الغضب، الصفة التي تلازم المنفيين كطبيعة ثانية.

حينما كنت اتقاطع مع سيرون في ليالي باريس كان بيتا من المركب السكران لرامبو - وهو منفي ومشاء كبير - هذا الذي سماه مالارميه (العابر الكبير). رامبو الذي أصمته المنفى بعد أن رأى نفي الحداثة للانسان. كان البيت يمر في رأسي فأردده بصوت عال.

Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles ,
Million d'oiseaux d'or,ô future Vigueur?

أفي هذه الليالي التي دون قرار تغفين وتنتفين يا ملايين الطيور الذهبية ، يازخم المستقبل؟

حقا المنفى ليل دون قرار. انه مثل ليل الحبر الذي تحدث عنه مالارميه وهو يتحدث عن ليل القصيدة. وحينما يجتمع المنفيون فإن ليلهم لن يجد قراره الا في السحر الذي يوهم بالعودة.

العرب البدو مثل الغجر يحملون أوطانهم معهم خوفا من المنفى . يطوي البدوي خيمته فيطوي وطنه ثم يمضي الى الأفق، الى اللانهاية. الى المجهول ، الى القدر، يتوقف وينصب خيمته فيجد وطنه من جديد. الوتد المركزي للخيمة، العمودي، يجمعه مع أسلافه تحت الأرض ومع آلهه في السماء حيث يتجه رأس الوتد، كما يصف لنا «جون برجر» برمزية موفقة.

الغجري أيضا يحمل وطنه معه أينما حل. وطن خفيف له شكل القيثارة، تقول لنا الأسطورة ان الغجري سرق مسامير الصليب الذي صلب عليه المسيح. فحلت عليه اللعنة الى الأبد وحكم عليه أن يبقى هائما على وجهه في الأرض بلا وطن، لكنه بدهائه ابتكر معادلا لما صودر منه. هكذا صار وطنه تجريديا - ما من تجريدية أكثر من الموسيقى - انه يرحل ليغني ويبكي ضياعه في هذا العالم، انه المنفي الأبدي الذي لن يجد حلا ولن يجد وطنا. أينما يرحل يغني بلغة البلاد التي هو فيها، لوركا في احدى أجمل قصائده الغجرية يصف لنا الفجيعة التي حلت بالغجري: القيثار ينشج أحلامنا / وبكاء الأرواح الهائمة / ينطلق من فمه المكور.

الامام علي بن أبي طالب ، الخليفة الرابع وقد وصفه النبي محمد بن عبدالله ﷺ بأنه باب مدينة العلم. كان حكيما وعارفا بعلوم عصره وأسرار الفناء والخلود هذا الرجل الذي عرف المنفى ثلاث مرات ترك لنا أثرا أدبيا حافلا بالوجد والحكمة والتسامح وهو المقاتل الذي عرفه العرب. في كتابه الشامل (نهج البلاغة) يقول ما معناه أينما تسير قدما الانسان فهما على وطنه. بالمناسبة ، هذا الرجل تحدث عن مفهوم الانسانية في أوائل القرن السابع ، قبل تسعة قرون من ظهور المفهوم في أوروبا، فهو يقول «الناس صنفان إما أخ لك في الدين أو أخ لك في الانسانية».

وما دمنا قد اقتربنا من الاسلام وداره فلنتحدث عن أسطورة سامية من الكتاب المقدس تتناول اللغة والمنفى. لقد جاء في العهد القديم أن سارة زوجة ابراهيم حينما رأت اسماعيل ابن هاجر المصرية وهو يضحك ان قالت: اطرد هذه الجارية.. الى آخر القصة التي تعرفونها كما جاءت في سفر التكوين. اسماعيل - وهو يعني بالعبرية سميع الله - الابن الأول للبترياركيارش ابراهيم يأخذ طريق الصحراء مع أمه هاجر - بما يعنيه الاسم بالعربية - تقودهما في خطاهما العناية الالهية. يندمج اسماعيل مع الفضاء المجدب للمنفى، لبلاد التيه. مدموغا بالنسيان والقطيعة، وعليه ابتكار الكلمة (le verbe) كي يصف المكان ويحاوره. يبتكر اللغة العربية التي سيأتي سليله محمد بعد قرون ليجعل منها لغة مقدسة، لغة القرآن. اللغة ذاتها التي يتحدثها العرب اليوم، ليس غريبا اذن أن يكون الاسلام مطبوعا بالهجرة، بالمنفى. هجرة محمد من مكة مسقط رأسه الى المدينة التي منها سينطلق الاسلام الى العالم. ستكون الهجرة بدايةً التاريخ الاسلامي «الهجري».

لكن انطلاقا من هذا هل تكون اللغة نتاج هجرة؟

بمعنى نتاج هذا الانتقال للانسان في المكان وما يصاحبه من كشف روحي. قد يكون هذا ممكنا . فالفرنسية هي لاتينية انتقلت الى فرنسا وكذلك الحال بالنسبة للايطالية والاسبانية وغيرها مما نسميه اللغات اللاتينية. يقال دائما إن على الكاتب أو الشاعر أن يهاجر كي يعرف العالم ويتمكن من فنه أي يكتشف ذاته. نعرف أن جويس قد هاجر من بلاده ايرلندا قبل أن يكتب أولوسيس. الايرلنديون شعب صغير لكنه شعب مهاجر. بيكت كان أيضا ايرلنديا يكتب بالفرنسية . لكننا نعرف أن بروست لم يهاجر سريره ومع ذلك فقد نحت اللغة الفرنسية، هل يتعلق الأمر بهجرة داخلية كما في البحث عن الزمن المفقود. الزمن الضائع على كل حال ثمة هجرة في هذه الرواية كما في جميع الروايات.

لكن هل اللغة هجرة؟

قد يكون هذا ممكنا بمعنى أن اللغة نتاج حي يؤثر ويتأثر

وهي بالتالي نتاج هذا الانتقال المستمر للانسان في أوطان لغوية شتى. انظروا الى لغتكم الفرنسية أن فيها حسبما يرد في قاموس روبير، أو في القواميس الفرنسية Robert قرابة الفي وخمسمائة من مفردات لغتي الام، العربية، هذه المفردات ليست اشكالا فحسب، انها انساق من التفكير تؤثر بصيغة ما في اللغة المضيفة ان الفرق هائل بين مفردة Dieu و Allah التي دخلت الفرنسية حديثا والتي تعني «الله» بالعربية. كل من المفردتين يمثل نسقا من التفكير مختلفا عن الآخر فالأول مجسد والثاني تجريدي على سبيل المثال. ولا ندري لمن ستكون الغلبة في المستقبل على صعيد اللغة الفرنسية.

الفرنسية لاتينية مهاجرة، انتقلت وتطورت في فرنسا حالها حال البرتغالية والاسبانية والايطالية وغيرها مما ندعوه بالعائلة اللاتينية في اللغات بالتالي فهي تمثل نسق التفكير اللاتيني حسب تطوره في فرنسا منذ ديكارت، المنفي هو الآخر ثم رابليه ومونتين .. كذا الحال بالنسبة للاسبانية التي وجدت نفسها لغة مستقلة عشية طرد العرب من اسبانيا عام ١٤٩٢ بعد أن وضع اللغوي نبريخا كتاب نحوها الأول في العام ذاته، وارثة من العرب والبربر الذين نفوا الى مواطن اجدادهم ضعف عدد المفردات التي يحويها اللاروس الفرنسي! ثم لتهاجر بعد ذلك الى اطراف العالم الجديد لتجد نفسها محملة برنين آخر منحته لها وثنية العالم الجديد.

العربية أيضا، رغم قداستها، كونها لغة النص المقدس («القرآن» المقسمة آياته الى مكية «الوطن» ومدنية «المنفى» حيث الاسلوب مختلف بين النمطين) تأثرت بلغة المهاجرين اليها أو الاعاجم كما سموا أي غير الناطقين بها، وكلامهم غير الفصيح كان يسمى بـ«الملحون» . كم ناضل المتزمتون ضد هذا الملحون دون جدوى! فسفر اللغة له منطق أقوى، في القرآن ثمة أكثر من خمسين مفردة بين يونانية وآرامية وعبرية ليس من الصعب الانتباه اليها. الفارسية والهندية دخلتا لتضيفا مفردات جديدة وانساقا من التفكير أيضا وتفتح أمام اللغة آفاقا جديدة لتصبح عشية القرن العاشر اللغة العالمية دون منازع شعريا وفلسفيا بل واقتصاديا.

يوم كفت العربية عن السفر والهجرة وجدت نفسها منفية في عقر دارها . ولن تتكرر تجربة اسماعيل الآنفة الذكر لأن للأسطورة شروطها أيضا، مع القرن التاسع عشر، بحلول العهد الكولنيالي وبالصدمة العنيفة لحملة نابليون على المشرق العربي بدأت الصورة تتحرك قليلا عبر السفر الى أوروبا وعبر الترجمة. ان عبارة «في الحقيقة» في بداية فقرة أو «على أي حال» أو «مع ذلك» أو أسماء النسبة كبروتستانتي أو كاموي عبارات لم تكن مألوفة في النثر العربي قبل هذا التأريخ، لقد كسرت الترجمة أو لنقل «هجرة النص» قيود قرون من المنفى الداخلي للغة العربية، حفزت النحت من الجذور مبتكرة مئات المفردات الجديدة التي فتقت نسيج التفكير وغيرت في بنية اللغة بل وانواعها الأدبية.

يقال دوما إن على الكاتب أو الشاعر أن يهاجر كي يتعرف على بلاده وعلى العالم. كي يتمكن من مشاعره بمعرفة مشاعر الآخر، باختصار كي يغور في ذاته. ان نص رحلة ابن بطوطة الذي ترجم الى الفرنسية هو نص عن ابن بطوطة ذاته. عن داخله الغرائبي الأكثر غرابة من محطات سفره. انها رحلات رؤى وهواجس خيالية . هل نقارنه بنص جول فيرن «حول العالم في ثمانين يوما»؟ يبدو لي ذلك ممكنا. هل سنقارن النصين بقصيدة ارتور رامبو «المركب السكران» يبدو لي ذلك ممكنا اذا عرفنا أن التوق الى السفر والكشف هو محور القصيدة المتأثرة بدورها بعمل فيرن ومشليه.

في الثقافة الأنجلو ــ ساكسونية شاع مفهوم «النفي الارادي» في بداية هذا القرن . لقد جعل منه الجيل الضائع استراتيجية أدبية. في أمريكا اللاتينية ومنذ القرن التاسع عشر أصبح الأمر تتعلق بتقليد أدبي أساسي وقبل أن تجبر الديكتاتوريات العسكرية أصحاب القلم على النفي . الايرلندي جويس هاجر من بلاده قبل أن يكتب «أوليسيس». انها رواية مفتوحة على ايرلندا رغم أنها مكتوبة في قلب أوروبا. لقد كتب همنجواي معظم رواياته بعيدا عن أمريكا وفي عبارة همنجواي القصيرة ثمة فرنسية من نوع ما رغم أنه لم يكن يتقن الفرنسية ، البير كامو سيتبنى بعد سنوات هذه العبارة القصيرة الي تميز النثر الكاموي!

لكننا نعرف أن بروست لم يغادر سريره ، ومع ذلك فقد نحت رائعته «البحث عن الزمن المفقود».

ناحتا معها فرنسية أخرى، بروستية. نعرف جميعا هذه العبارة التي تفتتح الرواية:

"Long temps je me suis couché de bonne heure" لزمن طويل رقدت مبكرا». التي تؤرخ للرواية الفرنسية وترديدها يختصر حقبة في تاريخ فرنسا الأدبي. على كل حال ثمة هجرة في هذه الرواية كما في جميع الروايات.

تحدثنا عن المنفى والهجرة واللغة التي ينسجها الترحال. لكن ما هي اللغة الثالثة التي هي عنوان محاضرتي؟ لقد دعيت كي أتحدث عن تجربتي مع اللغة الفرنسية، وهي تجربة متواضعة تتعلق بكتاب واحد حرر مباشرة بالفرنسية وبضعة نصوص متناثرة في مجلات ودوريات. أما كتبي الأخرى فهي مترجمة، وقد شاركت في ترجمتها من خلال القراءة والتعديل واقتراح المفردات الأنسب. بل اني غيرت أحيانا في النص الفرنسي بالاتفاق مع المترجم. هذا ما يدعوه، كما أظن الناقد الفرنسي

جنيت بـ«عتبة النص». والسؤال الذي أعرف أنه تبادر منذ الآن لذهن البعض هو لماذا لم أواصل الكتابة بالفرنسية؟

أصبح من المتفق عليه أن اللغة موطن الكاتب والعربية وطني رغم أني لا أتكلم بها إلا قليلا بحكم عزلتي الاختيارية منذ سنوات في الريف الفرنسي. لكني اتحدثها عبر الهاتف وفي المدن الكبرى حيث التقي بأصدقائي العرب. لكني أكاد يوميا أكتب بها وغالبا ما أتذكر بها. أحيانا تدور الحوارات في الرأس بلغة فرنسية تنتقل بشكل مفاجيء الى عربية ، كما في الأحلام، انها مشكلة الوقوع بين براثن لغتين. معضلة الماضي والحاضر الازدواجية التي يجترحها المنفى. لم اختر بلاد مسقط رأسي ولم أجد نفسي أمام معضلة اختيار الأمر «مكتوب» كما يقول العرب لكني بعد سنوات طويلة وأمام معضلة وجودي ، كان علي اختيار لغة كتابتي.

الأمر يتعلق بمغزى ثقافي وسياسي، باختصار ، بما اتفقنا على تسميته بمشكلة الهوية . ونعرف عمق اشكالات الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية الذي هو جزء مهم من الاشكال الثقافي لهذا الجزء من العالم العربي الباحث عن هويته! ان اتقان لغة لا يعني الانتماء إليها والى قالبها الثقافي المعقد. اللغة كالنفس ، عميقة ومعقدة وتاريخية.

لقد كتبت كتابي الأول «على ضفاف الجنون» بالفرنسية، كنوع من التحدي للغة التي دخلت في أحضانها بعد أن دخلت في حياتي اليومية، انه الرد على المنفى وتعسفه بالمصير الانساني . وهو أيضا ، أقصد الرد، تحد للوسط اليومي، للحالة اليومية للغة التي تفرض حصارها على الكائن. لذا فإن حالة الحصار والرفض للحاضر هما المهيمنتان على جو النص برمته، لا يخرج النص من الغرفة المغلقة النوافذ والأبواب الا للتذكر . قد يفسر الأمر من جانب الكاتب الشاب الذي كنته على أنه نوع من التماهي والتباهي معا بلغة جديدة. حينما يتعلق الأمر بالأدب فإن الممكنات والاحتمالات لا تحصى.

لكن الشيء المؤكد بالنسبة لي على الأقل اني حينها لم استطع كتابته بلغتي الأم لأن العبارات كانت تمر بذهني بالفرنسية. لغة حاضري في تلك الساعات. الكتاب مكتوب بصيغة الحاضر ، بينما أغلب ما كتبته يتجه الى صيغة الماضي. بعد شهور حينما ترجمت بنفسي النص فقد عانيت كثيرا، ذلك أني لم أستطع الفكاك عن الصيغ الفرنسية في التعبير مما جعل الصيغة العربية مبتسرة . ليس لأني مترجم سيىء بل لأن الأمر يتعلق بنص لي يرتبط بحاضر مازال غير مفهوم لي حتى هذه الساعة.

لقد وضعني هذا النص أمام المشكل الأكبر في حياة المنفى ألا وهو الانتماء الثقافي، مشكل الهوية كما اتفقنا القول، منذ ذلك قررت عدم الكتابة بالفرنسية فيما يتعلق بما هو ابداع ان صح التعبير . ان كتابة مقالة عن الأدب أو احدى مشكلاته ـ فالأدب هو مجموعة مشكلات ، مجموعة أسئلة دون جواب ـ لا تعني الدخول في جوهر أو عذاب الابداع الأدبي، لأن اللغة في حالة المقالة ليست جوهر التعبير ، انها في حالة الأخيرة كيمياء بسيطة أمام كيمياء اللغة الشعرية أو القصصية . غير أن الاقتراب أو ملاصقة اللغة الأخرى يضع اللغة الام أمام الشك بالمعنى الديكارتي ـ ليست الديكارتية الشعبية التي تغلق جميع المنافذ بحجة الشك والتي هي في فرنسا أخطر على فكر ديكارت من الكنيسة ، انما الديكارتية كتأمل واعادة نظر في المشروع الوجودي.

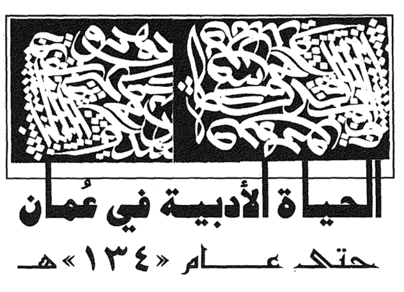
هكذا فإن الاستفادة من اللغة الأخرى ممكنة، الاستفادة من الأشكال ومن صيغ التعبير. فالفرنسية لغة حديثة النشأة كما ذكرت، وهي لغة معمولة عبر صراع الأجيال والمدارس الأدبية في الشعر كما في النثر من سماتها الدقة والوضوح وارتباطها بالمنطق والحرية التي تمنحها في التعبير . لنتحدث عن موضوعة التكرار. الفرنسية لا تحب التكرار،، تعتبره ضعفا في اللغة ونقصا في المخيلة . بينما موسيقى العربية قائمة أحيانا على التكرار في المفردة أو في الجملة. ان معمار الجملة الفرنسية مبني على منطق متين. تصاعد دون ارتداد أو انحراف مما يجنب الاستطراد السائد معظم الوقت في لغتي الأم. لقد تعلمت من الفرنسية السيطرة على مشاعري «الموسيقية» من أجل بلاغة واقعية، منطقية، الابتعاد قدر الممكن عن رنين الكلمة التي لا تدخل في جوقة الجملة، في النثر خصوصا.

الأمثلة كثيرة على كل حال، لكن جوهر القول هو أن الاقتراب من لغة الآخر يفضي الى معاينة أقرب للغة الأم وبالتالي يتيح امكانية استعارة صيغ في الكتابة تبدو غير مقبولة في البدء وخارجة عن النسق المألوف . بل يعدها البعض المتشدد اخطاء لغوية! هذه «الأخطاء اللغوية والأسلوبية» هي ما أدعوه باللغة الثالثة والتي بمرور الوقت تستقر في جسد اللغة لتصير بحكم نمو النسيج اللغوي جزءا من جسد اللغة . المنفيون والمهاجرون من يأتي بهذه «الفيروسات» محفزين تلاقح اللغات.

ان كل منفي في عصرنا سيأتي بمفردة وعبارة الى لغته. وفي يوم سنكتشف أن قرية العالم تتحدث بمفاهيم متقاربة.

لكن ان تم ذلك هل ستكون لنا لغة واحدة، ذاكرة واحدة، ثم كيف سيكون حال الأدب حينذاك؟

سؤال لن يجد اجابة عنه الآن وسنلتقي بعد قرن، بهيئات أخرى. ربما .. وسنواصل حديثنا.



الحياة الأدبية في عُمان

حتى عام «١٣٤»هـ

محمد رجب السامرائي *

هناك العديد من الحلقات المفقودة في سلسلة الحياة الثقافية والادبية في سلم تطورها في أقطار الوطن العربي الكبير. وبغية القاء الضوء والتحقيق في أسفار الادب العربي، فان بعض الدراسات الاكاديمية قد سلطت ضوءها لانارة ما هو مخبوء من سيرة ذلكم الادب الثر الذي تزخر به منطقتنا العربية.

وبلد ذو عراقة وحضارة موغلة في سفر الحضارة العربية مثل عُمان، فحري بالباحثين ان يشمروا عن ساعد الجد للكشف عن تلك الكنوز التي دفنت في أرض السندباد والبخور..

وعُمان البلد صاحب الحضارة الوارفة الظلال، قد عرف عبر ادوار عصوره المتعاقبة الكثير من الحضارات الانسانية، الامر الذي أثر في تشكيل حياته في كل الجوانب، لان بلدا مثل عُمان يمتلك من التراث العلمي العميق الجذور، جدير بالدراسة والبحث والتقصي في بعث ذلكم التراث المنسي، لان ما وصلنا منه قليل او قل غيض من فيض..

وبغية الكشف عن الحياة الأدبية في عُمان، فقد تقدمت رسالة طالب الماجستير: زايد بن سليمان بن عبدالله الجهضمي والموسومة بـ: (الحياة الأدبية في عُمان حتى عصر الامامة ١٣٤هـ) لتبرز المرحلة الاولى والاساس للحياة الادبية في سلطنة عُمان..بدءا من أقدم ما وصل الينا من أدبها وحتى انتهاء الامامة الاولى في عمان للسنة الرابعة والثلاثين بعد المائة للهجرة، أي بعد قيام الدولة العباسية في العراق بسنتين فقط، لأنها سنة انتهاء الامامة الاولى في عُمان، وكذلك لكون الحياة الادبية بعد هذا التاريخ انتقلت الى مرحلة مستجدة ذات خصائص مميزة.

نجد أن الباحث قد اختار هذه الفترة الزمنية لتكون ظرفا لدراسته لاسباب حددها بأربعة هي:

* إن ما وصل من الأدب العماني في هذه الفترة موزع بين المصادر والمظان التاريخية، ولكن رغم تشتته وندرته فانه لم يحفظ ولم يدرس ويحلل.

* إن معظم الدراسات الادبية التي تناولت أدب عُمان كانت قد عرجت على العصور والشخصيات المتأخرة زمنيا، لهذا حاول الباحث التأصيل للأدب العماني ما استطاع اليه سبيلا، ذلك بدراسته المسحية في بداياته واصوله.

* إن الجزء الاعظم من الزمن الفعلي لدراسة الباحث هو القسم الاخير الذي يشكل مرحلة تقلب سياسي في دولة الخلافة، اذ اتصلت فيه الثقافة الاسلامية بغيرها من الثقافات، وكانت هذه المرحلة الزمنية تعد من المراحل الذهبية عند العمانيين، اضافة لكونها اكثر مشاركة فاعلة في حركة الدولة الاسلامية.

* إن بعض الدراسات التي مست بعض ما يتعلق بعمان تاريخا وأدبا لم يخل — في رأي الباحث الجهضمي — من مغالطات، لذا حاول التعقيب عليها بقدر ما يسعف الحال ويرتضيه مقام الدراسة.

أما منهج الباحث في دراسته، فقد اعتمد مثلما أشار الى ذلك

* كاتب من العراق.

المنهج المتبع الآن في دراسة الحياة الادبية ، مثل كتاب د. يوسف خليف: «حياة الشعر في الكوفة». وكتاب «الحياة الادبية في البصرة» لاحمد كمال زكي، علاوة على انه اخذ بعين الاعتبار مسألة التردد الى عُمان في حياة الشخصية ، ومتى هاجر، اذا كان قد هاجر؟ هذه المسألة عند الباحث ذات اهمية لانها تشكل معالم كل شخصية، لان كل واحدة ما هي الا مجموعة من المواقف. والمواقف بحد ذاتها تعكس الفكر، والاخير إنما يتشكل بعدة عوامل منها المكاني، ومنها المعرفي الذي يشمل الدين والعادات والاعراف ، ودراسة الشخصية تتمثل بدراسة المواقف الحياتية لها.

عُمان:

تكونت رسالة «الحياة الادبية في عُمان حتى عصر الامامة ١٣٤هـ»، للطالب زايد بن سليمان بن عبدالله الجهضمي، والتي نوقشت مؤخرا[1]، من تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة. حوى تمهيد الرسالة مباحث ثلاثة، اوضح الباحث في الاول موقع عُمان الجغرافي قديما، واستنتج بأن حدودها آنذاك اوسع مما هي عليه اليوم. اذ كان الحد الفاصل بينها وبين البحرين هو رمال بينونة التي تقع في وقتنا هذا بين امارة ابوظبي ودولة قطر. اما الحد الفاصل بينها وبين اليمن، وتلك الرمال السيالة التي تعرف بـ(الاحقاف)، فتقع بين حضرموت والشحر.

قبائل أهل عُمان ، تحدث عنها الباحث زايد في المبحث الثاني، أولئك الذين كان معظمهم من الازد، كما نص البلاذروي وابوالفداء على ذلك. ونجد أنه قد اختلف في تاريخ هجرتهم اليها من أقوال اتسع مداها بين الألف قبل الميلاد الى النصف الاول من القرن السادس الميلادي، ويذكر أن مالك بن فهم هو اول من وصل الى عُمان من الازد.. وعلى هذا فليس هو أول العرب الذين وصلوا الى عُمان. ثم اخذت القبائل تفد اليها مثل: قبيلة مهرة، وطيء، وبني كندة، وعبدالقيس، وغيرهم الكثير.

ثم عرج الباحث في المبحث الثالث من التمهيد لبيان اسلام أهل عُمان، وإن مازن بن غضوبة الطائي ، اول من أسلم من أهل عُمان ، وهو السبب في اسلام الكثير من أهل عُمان...

الفصل الأول : حياة عُمان السياسية

أشار في الفصل الاول لحياة عُمان السياسية، وذلك بإيضاح الاحوال السياسية التي تعاقبت على عُمان بدءا من وصول مالك بن فهم اليها، ثم انتقال الملك الى اسرة معولة بن شمس حتى بزوغ فجر الاسلام الحنيف.

فقد كانت عُمان متشكلة سياسيا في الجاهلية بذلك الحكم الذي أقره الاسلام مع إحداث بعض التغيرات التي يتطلبها الدين الاسلامي الجديد. ونجد ان عُمان قد سادها نوع من الاستقرار السياسي طوال العهد النبوي الشريف، وعصر دولة الخلافة الراشدة، رغم اتصالها الوثيق بمركز الخلافة، مع وجود التمتع بنوع من الاستقلال الذاتي في ادارة شؤونها، فشارك ـ كما يوضح الباحث في هذا الفصل ـ العمانيون في حروب الردة بقيادة عبد بن الجلندى، وشاركوا المسلمين في فتوح بلاد فارس أيام خلافة الفاروق عمر بن الخطاب رضي الله عنه، بقيادات عُمانية من قبائل الازد فيها، فافتتحوا في منطلق الفتح الاسلامي جزيرة «ابن كاوان والقسم» وفتحوا «توج» و«أصطخر» و«رامهرمز» و«تستر» من بلاد فارس شرق العراق، واستمرت مشاركة اهل عُمان في الفتوحات الاسلامية الى عهد الخليفة الراشد عثمان بن عفان رضي الله عنه.

لكن بعد ان تولى شؤون المسلمين الخليفة الاموي معاوية بن ابي سفيان، نجد ان عُمان قد انفصلت في ادارة شؤونها، وبقي أمرها بيد رجل من ابناء حكامها ويدعى: (عباد بن عبد بن الجلندى)، في حين اتجه قسم من العمانيين صوب العراق واستوطنوا مدينتي البصرة والكوفة وساهموا منهما في فتوحات المسلمين.

وأوضح الباحث لحياة عمان السياسية انه لما ولي الحجاج بن يوسف الثقفي العراق شغل في بداية حكمه بثورات الازارقة ، فولى أمر محاربتهم الى المهلب بن أبي صفرة العتكي العماني، وما ان تخلص الحجاج منهم حتى بدأ يوجه انظاره نحو عُمان، فبعث صوبها عدة جيوش أفنى أهل عُمان عامتها، لكنه أرسل اليهم جيشا بريا وبحريا فحاول اخضاعها بالقوة، وجعل عليها الخباء بن سيرة المجاشعي الذي نجد أن الخليفة الوليد بن عبدالملك قد اقصاه بعد وفاة الحجاج، فاستغل العمانيون هنا فرصة الاستقرار السياسي الذي عم بلادهم في عهد الخليفة سليمان بن عبدالملك ، وفي عهد الخليفة عمر بن عبدالعزيز، فقاموا بإعداد أنفسهم للامامة الشرعية لتكون بديلا عن خلافة الأمويين، ولهذا نجدهم قد حققوها في السنة الرابعة والثلاثين بعد المائة للهجرة، وعهدوا بها للامام الجلندى بن مسعود الذي نظم شؤون الدولة بصورة تامة.

الفصل الثاني: حياة عُمان العقلية

حوى الفصل الثاني مبحثين عقدهما الباحث لبيان الجوانب المضيئة من حياة عُمان العقلية، حيث تناول في الاول بيان حياة عمان الثقافية، فنرى ان أهل عُمان كانوا على اتصال بالامم الاخرى عن طريق التجارة التي كانت تصل الصين

وأفريقيا في عصر الجاهلية، ونجدهم قد تعلموا لغة الفرس والهنود الى جانب اتقانهم للغة العربية.

وأوضح الباحث زايد الجهضمي حرص العمانيين بعد دخولهم الاسلام على استغلال طاقاتهم فبرز منهم القضاة نحو القاضي: كعب بن سور في عهد الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، وكان منهم القادة والخطباء والعلماء مثل: صحار العبدي، وجابر بن زيد وغيرهما في مدينة البصرة، وهناك بنو صوحان، وآل رقية بن مصقلة في الكوفة، وكان للامام جابر بن زيد حلقة علمية في جامع البصرة تقام له ليفتي فيها قبل الامام الحسن البصري.

وكون العمانيون مدرسة علمية برئاسة الامام جابر، خلفه تلميذه ابوعبيدة التميمي من بعده، ثم الربيع بن حبيب الفراهيدي. اضافة لذلك فانهم اشتغلوا بالتأليف فكان للامام جابر بن زيد ديوان فقهي يقال انه حمل بعير!، وكان لصحار العبدي كما اشار صاحب الفهرست ابن النديم تآليف في الانساب.

ثم خصص المبحث الثاني لحياة عُمان الدينية ، فعرض الباحث لوجود الديانة الوثنية فيها في الجاهلية، الى جانب النصرانية. ولم يعثر على وجود للديانة اليهودية في عُمان، حسب زعم بعض الباحثين.

أما الاسلام فقد اعتنقه العمانيون ، وسافر جيفر بن الجلندى الى بلاد فارس يدعوهم للدخول في الاسلام، وعندما امتنعوا، قاتلهم العمانيون واخرجوهم من بلادهم. وتطرق الباحث في هذا المبحث الى ان العمانيين لم يرتدوا بعد وفاة رسول الله ﷺ ، ثم بين اعتناق العمانيين للمذهب الاباضي ومنافحتهم عن فكره.

الفصل الثالث : في حياة عُمان الادبية:

جاء هذا الفصل مشتملا على مباحث ثلاثة، وهو صلب رسالة الطالب زايد الجهضمي، بدأه بالمبحث الاول: مدخل الى الحياة الادبية في عُمان، اشار فيه الى سبب قلة ما وصل من الادب العماني ، ويعزوه الى أن عُمان لم تنجب رواة يحملون أدبها. وان العصر الاسلامي هو عصر التدوين، اذ تبنت عُمان المذهب الاباضي الذي كان مخالفا لمنهج الخلافة أيام دولة بني أمية، ومن هنا نرى ان للسياسة دورا في تشويه صورة الحياة الادبية العمانية، ومبادئها، ولهذا يجد الباحثون اهمالا في فترة تاريخية معينة.

ثم أن الاباضيين قد ركزوا جل اهتمامهم على ما يعزز مبادئهم من أجل اعداد جيل دعوى يضطلع بمبادىء الاسلام. ولكل هذه الاسباب مجتمعة فان الادب لم يحظ بذلك الاهتمام.. وتوقف زايد بن سليمان الجهضمي هنا وقفة متأنية فعرفنا بأدباء عُمان، مثل:

كعب بن معدان الاشقري ، وثابت بن قطنة العتكي، وسوار بن المضرب السعدي، وهم من الشعراء. ومن أبرز أعلام النثر في عُمان: آل رقية بن عبدالقيس ومنهم مصقلة بن رقية العبدي، ولهم خطبة تعد من خطب العرب تدعى بـ«العجوز». واشار الجاحظ بقوله: «ومتى تكلموا فلابد لهم منها او من بعضها». ومن خطباء أهل عُمان المعروفين: بني صوحان من عبدالقيس، واشتهر منهم صعصعة وزيد وسوحان ابناء صوحان. واثنى عليهم الجاحظ ايضا قائلا: «بنو صوحان كلهم خطيب الا ان صعصعة كان أعلاهم في الخطابة». ومن الخطباء الاخر: مرة بن التليد اليحمدي، وصحار العبدي، ذكر عنه ابن عبدالبر، وابن الاثير بأنه كان بليغا مفوها مطبوع البلاغة، وكذلك ابوحمزة الشاري الذي خطب في مكة المكرمة، والمدينة المنورة أيام خلافة مروان بن محمد الاموي خطبا تناقلتها كتب التاريخ، ومن أصحاب الرسائل النثرية امام المذهب الاباضي جابر بن زيد اليحمدي، ومنهم شبيب بن عطية العماني.

أما نصيب الشعر فكان في المبحث الثاني، اذ عكف الباحث على إبراز أهم معالم شعر الشاعر دون أن يخوض في التفاصيل، ألا وهو الشاعر كعب الأشقري، ولم يدرس الشاعر مالك بن فهم لأنه وجد شعره منحولا فأهمله ولم يدرسه قط.

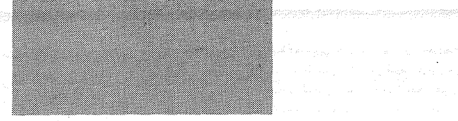
ثم جاء دور النثر في ثالث مباحث الفصل الاخير من رسالة الطالب زايد بن سليمان الجهضمي، حيث تناول فيه الرسائل النثرية للامام جابر بن زيد ، وخطب أبي حمزة الشاري، ورسالة شبيب العماني شكلا ومضمونا.

وبعد:

فقد ضمت الرسالة:« الحياة الادبية في عُمان حتى عصر الامامة ١٣٤هـ» ملاحق ذات فائدة توثيقية هامة لدراسة تلكم الجوانب الأدبية في حياة عُمان خلال الفترة الزمنية التي حصر فيها الباحث دراسته وعقدها عليها.

الهوامش:

١ ـ الحياة الأدبية في عُمان حتى عصر الامامة ١٣٤هـ. رسالة ماجستير للطالب: زايد بن سليمان بن عبدالله الجهضمي، نوقشت في قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة اليرموك، اربد ـ الاردن، يوم الاحد ١٠/١١/١٩٩٦ باشراف د. موسى ربابعة، ومناقشة أ.د عفيف عبدالرحمن ، ود. يوسف أبوالعدوس.



أصولية «هنتجتون» و«محمود شاكر»

فريدة النقـــاش *

قدم كل مـن فرانسيس فوكـوياما «وصامـويل هنتجتون» بـأفكارهما الجديـدة المتجـذرة في الفلسفة المثـاليـة بتوجهـاتها الرجعية، صـورة لأزمة الثقافة التـي هي وجه من وجـوه أزمة الرأسمالية الشاملة والعميقة، وتبين الـدراسة المتأنية لأفكارهما أنهما يلتقيـان في المنطلقات والخطـوط الـرئيسية ويتفقـان على هيمنة الرأسمالية على العالم كضرورة.

واذا كان فوكـوياما قد اختتـم نظريته حول نهايـة التاريخ ملوحا بالعصا العسكريـة لرأسمالية المركز. حين قال إن النظام الأخير الـذي اختاره التـاريخ لـن يسمـح بعـد الآن أبدا بظهـور «ديكتـاتور جـديد، وبعـد أن كان التحـالف الغـربي قد واصـل تـدمير العراق حتـى بعـد انسحاب جيـوشه مـن الكـويت فـان «هنتجتون» يلـوح بصراع الحضارات الذي لا مفـر منه ويـدعو كلا مـن أمريكـا وأوروبا لتصفيـة الخلافات بينهما ليتـوحدا في مـواجهة الآخـرين مـن مسلمين وكونفـوشيوسيين وبـوذيين ومسيحيين ارثـوذوكـس شرقيين بعد أن اختـزل الحضـارة في الدين واللغـة، وضيق آفاقها،وقـال باستحالة الحوار والتفـاعل الصحـي بين الحضارات،لأن لكـل حضـارة مـن وجهة نظـره جوهرا نقيا فريدا خاصا بها لا تشوبه شائبة.

كذلك فإن حضارة الغرب في أوروبا وأمريكا تتفوق على كل الحضارات الأخرى لأنها صنعت ثقافة متجانسة موحدة عاشت متصلة لألف عام وفشل العالم كله ـــ خارج أوروبا وأمريكا ـ في تمثلها أو اعـادة انتاجها. أي اننـا بصدد نزعـة مركزيـة يورو ـ امـريكيـة، لا تختلـف إلا في التفـاصيل، عـن كـل مـن النـازيـة والصهيونيـة، اللتين قامتـا على فكرة مركـزية هــي التفوق على الجميـع الـذي يـرتـب على المتفـوقين ضرورة نقـل رسـالتهـم للآخرين بالهيمنة عليهم وقمعهم.

وتصـب هـذه الأفكـار في التيار المحـافـظ الجديـد واليمين الصاعـد في أمريكـا وأوروبا بعـد انهيار المنظـومة الاشتراكيـة وانحسار حركة التحرر الوطني وأفـول دولة الرفاهية في الغرب وتوحش الرأسمالية على الصعيد العالمي مع النفس الجديد الذي تستمده من الحلقة الأخيرة في الثورة العلمية والتكنولوجية .

فـاذا كـان هنتجتـون يعيـد انتـاج نظـريـات الاستشراق الاستعماريـة ويلبسهـا ثيابـا جـديـدة، فإن الشرق الـذي هـو «الموضوع» كان قـد أخذ بدوره ينتج ردود أفعاله المتبـاينة ضد التبعية والهيمنة الامبريالية بالاعـلاء من شأن خصوصيته بعد أن كـانت هـذه الهيمنة قـد عطلـت نموه الـذاتي وقطعت عليـه الطريق.

فعلى العكس من التحليل الشائع والمعتمد الآن في مؤسسات البحـث العلمي الـذي يرى أن الحملـة الفرنسيـة كانـت بدايـة للنهضة في مصر بعد أن حركت سكون المجتمع الراكد.

يثبت الباحـث الأمريكي «بيتر جران» بالأدلـة التاريخية في كتابه الجذور الاسلامية للرأسمالية أن:

«ثمة تطـورا داخليا كـان نامـيا في مصر فيما بين ١٧٦٠ ـ ١٨٤٠ نحـو الرأسماليـة التجاريـة، الا أنـه قد أصـابه بعـض الاختلال مـن جراء الآثار المعاكسـة التي ولدتها أنشطـة التجار الأرمن واليـونانيين المقيمين آنـذاك في وادي النيل، حتـى كاد أن يقضي على ذلـك التطـور بهجمة الحملـةالفـرنسيـة على مصر في ١٧٩٨، ومنذ ذلك التاريخ قام أولئك التجار الأرمن واليونانيون بالتعاون مع أسواق الغرب مسلحين بما لهم من امتيازات.

ويبين «جران» أنـه بعد تعطيـل الدينـامية الـداخلية لمصر، وتحويلها الى أيـد غريبة عنهـا ـ حدث كـرد فعل لذلـك ـ تحول جذري لاهتمامات علماء مصر في ذلك الأوان التي كـانت قبل تلك النكسـة منصبة على علـوم الطبيعـة، والمنطق العلمـي والجمال

* كاتبة وناقدة من مصر.

المتصل بالواقع المعاش الى فلسفة قدرية النزعة.. (١)

ولم تكن النزعة القدرية هي الرد الوحيد على تتابع أشكال الهيمنة بل كانت هناك أيضا عملية تقوقع على الذات كأنما تسعى للانسلاخ عن الوجود في هذا العالم الظالم الملوث الذي يتحكم فيه الأجنبي ولا يبقى للوطني أي خيار غير الخضوع أو التمرد الشامل، وهي لا تبتعد كثيرا عن النزعة القدرية.

وكانت الدعوة للتمرس في الخصوصية تخليقا لميكانزم دفاعي ـ هجومي في آن واحد.

ونموذج الشيخ «محمود شاكر» هو أفضل تمثيل من وجهة نظري لهذه الحالة ـ التي اعتبرها الوجه الآخر لمركزية هنتجتون اليورو ـ أمريكية الموغلة في تعصبها ويمينيتها وأصوليتها.

وقد وضع شاكر في كتابه الصغير رسالة في الطريق الى ثقافتنا الذي طبع حتى الآن أربع مرات أسس هذا التمركز العربي الاسلامي، هو الذي طالما حلم في بدء حياته باستعادة الخلافة الاسلامية وعصرها الذهبي وهجر الجامعة العصرية التي كان طالبا فيها يدرس الأدب العربي ليعتكف في أرض الحجاز حيث ولد الرسول العربيﷺ ليقرأ الشعر والأدب ويحفظ بعض أهم انتاجه عن ظهر قلب، وهو يصاب بالهلع من الفكر الجديد الذي مثله طه حسين الذي أخذ يطبق منهجا في البحث العلمي كان قد درسه في فرنسا ـ هو منهج ديكارت في الشك ـ فوصل به بحثه الى ما قال أنه انتحال «الشعر الجاهلي» الذي وضع جزءا منه في العصر الاسلامي، وقدم أدلته التاريخية المقارنة على فكرته.

ويحكي شاكر عن علاقته بأستاذيه المستشرقين الأوروبيين في كلية الآداب «نيلنو» و«جويدي» فيقول :

«كنت امتنع عن التسليم اليهما بما يقولان عن البحث العلمي والأدبي وعالمية الثقافة حتى يطالبا الدكتور طه حسين بالاقرار ـ وان يقرا هما أيضا ـ بأن ما يقوله ـ عن انتحال الشعر الجاهلي ـ مسلوخ كله مما قاله مرجليوث..».

لقد رسم شاكر للأمة العربية الاسلامية صورة مثالية شديدة النقاء، تذكرنا بأسطورة العصر الذهبي أو الفترة المثال التي تظهر عادة وتنتشر في عصور الانحطاط كنوع من التعويض عن فقر الواقع وافلاسه.. كما يقول الناقد نسيم مجلي(٢).

وينكب شاكر على قراءة كل آداب العربية دون سواها قراءة متعمقة فتزداد رسوخا في نفسه فكرة الجوهر النقي المثالي الخالص الذي لا تشوبه شائبة «وعمدت في رحلتي هذه الى الاقدم فالأقدم كل ارث آبائي واجدادي ، كنت أقرؤه على أنه ابانة منهم عن خبايا أنفسهم بلغتهم على اختلاف انظارهم وأفكارهم ومناهجهم وشيئا فشيئا انفتح لي الباب يومئذ على مصراعيه، فرأيت عجبا من العجب ، وعثرت يومئذ على فيض عزيز من مساجلات صامتة خفية كالهمس،ومساجلات ناطقة جهيرة الصوت، غير أن جميعها إبانة صادقة عن هذه الأنفس والعقول.

امدتني هذه التجربة الجديدة بخبرات جمة متباينة متشعبة أتاحت لي أن أجعل منهجي في «تذوق الكلام» منهجا جامعا شاملا» (٣).

وعلى العكس تماما من نتائج العلم الاجتماعي الحديث التي تقول انه شأنه شأن العلم لا يكتمل بل يظل ناقصا أبدا قابلا دائما لادراج الجديد فيه وتطوير نفسه بناء عليه ، فقد وجد «شاكر» بعد قراءته الرسالة الشافية للامام عبد القاهر الجرجاني انه ذكر أشعارا قد بلغت الغاية في معناها ، ولم يبق لطالب بعدها مطلب (٤). فأغلق الباب أمام قدرة أي ابداع تال على تقديم انجازه الخاص والمتميز.

وهكذا تكون الثقافة العربية قد اكتملت مرة واحدة الى الأبد تماما كما اكتملت الحضارة الأوروبية والامريكية أو حضارة الغرب عند هنتجتون وأصبحت هي نفسها دون زيادة أو نقصان على مدار ألف عام.

انها لم تكتمل فقط بل تفوقت أيضا يقول شاكر:

يتبين لي يومئذ تبينا واضحا، أن شطري المنهج : المادة والتطبيق ، كما وصفتهما لك في أول هذه الفقرة، مكتملان اكتمالا مذهلا يحير العقل، منذ أولية هذه الأمة العربية المسلمة صاحبة اللسان العربي، ثم يزدادان اتساعا واكتمالا وتنوعا على مر السنين وتعاقب العلماء والكتاب في كل علم وفن، وأقول لك غير متردد أن الذي كان عندهم من ذلك ، لم يكن قط عند أمة سابقة من الأمم، حتى اليونان وأكاد أقول لك غير متردد أيضا أنهم بلغوا في ذلك مبلغا لم تدرك ذروته الثقافة الأوروبية الحاضرة اليوم، وهي في قمة مجدها وازدهارها وسطوتها على العلم والمعرفة.. (٥).

انه افتخار الأمة المهددة المأزومة بماضيها وثقافتها التي تشكلت واكتملت في هذا الماضي حتى أن انسان هذه الأمة مدعو للايمان بها لا من حيث هي معارف متنوعة تدرك بالعقل والقلب وحسب بل من حيث هي معارف يؤمن بصحتها عن طريق العقل والقلب (٦) .

ويضيف شاكر بعد أن كان قد أكد على أهمية اللغة القومية ودورها.

ورأس كل ثقافة هو الدين بمعناه العام.. (٧) ولن نجد مكانا أبدا في رسالة محمود شاكر في الطريق الى ثقافتنا لأعمال أدوات العقل النقدي فيها لأنها تكتسب قداسة من عنصريها الدين

واللغة التي هي مقدسة بدورها لأنها لغة القرآن الكريم.

وتماما مثلما يعامل هنتجتون المسيحية الشرقية باعتبارها ديانة غربية، يعامل محمود شاكر النصرانية الشمالية والنصرانية عموما باعتبارها ديانة غربية وهما يشتركان معا في تجاهل الأصول الشرقية للمسيحية بكل تجلياتها ويرى شاكر في المسيحيين عامة شرقيين وشماليين وفي اليهود أعداء ألداء للاسلام وثقافته فهما ملتان تباينهما ملة الاسلام مباينة تبلغ حد الرفض والمناقضة متجاهلا تماما الدور الذي لعبه كل من المسيحيين واليهود في اثراء الحضارة العربية وبناء ثقافتها، وكان اليهود قد تعرضوا شأنهم شأن المسلمين لمحاكم التفتيش في أسبانيا وخرجوا منها مطرودين مع المسلمين.

وعن حقد وغيرة الرهبان والملوك وعقلاء الرجال من المسيحيين ضد الاسلام كما يقول شاكر« تبين لعقلائهم ان سرقة الحضارة الاسلامية هو العلم ، علم الدنيا والآخرة.. الذي مكن لهذه الحضارة الاسلامية أن تمتلك هذه القوة الهائلة المتماسكة التي شعروا أنها مستعصية على الاختراق.. (٨).

وتجاهل بطبيعة الحال ان الحضارة العربية الاسلامية وهي تفتح مغاليق أوروبا العصور الوسطى فتحتها بحرية العقيدة من جهة وبعلوم اليونان (أي الاوروبيين) التي انتقلت عبر الفلاسفة والعلماء العرب وعلى رأسهم ابن رشد.

كما أنه ينفي نفيا قاطعا تأثير ثقافة الهند والفرس على الثقافة العربية الاسلامية.

ويرفض أيضا شأنه شأن هنتجتون فكرة الحضارة العالمية، فالغرب عند هنتجتون فريد وليس عالميا، وعند شاكر فهي الدعوى الغربية العجيبة التي لم يسبق لها مثيل في تاريخ الأمم، دعوى انها حضارة عالمية وفحواها ان العالم كله ينبغي أن يخضع لسلطانها وسيطرتها ويتقبل برضا غطرستها وفجورها الغني الأخاذ الفاتن (٩).

ومع بروز الطابع التبشيري الوعظي الايماني في خطابه يفصل محمود شاكر بين الثقافة من جهة والاقتصاد والسياسة والاجتماع من جهة أخرى، وحين تغيب هذه العلاقة أو تتجزأ ينفتح الباب أمام كل ما هو غير عقلاني حدسي أو عرفاني وتتضخم نزعة الخصوصية والفرادة المطلقة التي تفتح بدورها الباب للنزعات الطائفية والمذهبية والعرقية التي تدعى كل لنفسها تماما كما تدعي الثقافة الأم ـ نقاء وتكاملا وجوهرا مثاليا ثابتا وخالدا. وعلى العكس من دعوته لثقافة واحدة متجانسة ومتماسكة نجد انفسنا أما ثقافات وطوائف تدعونا للعودة الى الماضي وهو ما يكرسه النمط الرجعي الشائع في العالم الآن.

وتماما كما يخفي هنتجتون الاساس الاقتصادي ـ الاجتماعي لنزعته الثقافية الشوفينية، يتجاهل محمود شاكر هذا الأساس سواء وهو يتحدث عن الحروب الصليبية أو عن الفتوحات الاسلامية في أوروبا.

فإذا كان هنتجتون يقدم رد رأسمالية المركز المأزومة على تحديات العولمة الي تكرهها بسبب ما تحمله من نذر وآفاق لتجاوز الرأسمالية ويضع المتاريس لا فحسب ضد ثقافة المهاجرين من القارات الثلاث وانما ضد الهجرة ذاتها، فإن الباحث العربي الاسلامي محمود شاكر يقدم رده على تحد من نوع آخر، انه رد الخصوصية الجريحة الملوعة باللوعة في بلد مستعمر (بفتح الميم) لأن التاريخ الثقافي الغني والاسهام المرموق لبلاده ، قديما في بناء الحضارة الانسانية لم يشفع لها ليكون لها دور وإرادة وإسهام ونصيب في ظل تعاظم الثروة ونمو نمط من الانتاج هو الرأسمالية التي تواصل التقدم وتهمش في طريقها شعوبا وطبقات وهو ما يكاد أن يدفع ببلاده دفعا الى خارج التاريخ.

إنه الهجوم الشامل للرأسمالية مرتبطا بالفلسفات الوضعية والعلوم والتقنية التي لا ترحم، وكثيرا ما تجيب الشعوب على هذا التحدي بالتقوقع على الذات والعودة للوراء وتمجيد الماضي واستحضاره بديلا عن حاضر الهيمنة والاخضاع.

يقدم هنتجتون وشاكر وجهي العملة لأزمة الرأسمالية العالمية التي تهدد مصير البشرية كلها وتكاد تدفع بالكوكب الى حالة من الفوضى الشاملة، ففي الوقت الذي يمكن ان تتيح فيه وسائل الاتصال المتسارعة في تقدمها فرصة غير مسبوقة للتفاهم والتواصل بين البشر والشعوب تجعل الرأسمالية هذا التواصل صعبا وتذكي نيران التقوقع والتعصب مما حدا بمنظمة اليونيسكو ان تنشيء برنامجا خاصا لدراسة التداخل الثقافي ، وهو البرنامج الذي ــ توقف لأن دولتين من دول رأسمالية المراكز هما أمريكا وبريطانيا لم تدفعا حصتهما لميزانية المنظمة العالمية.

الهوامش

١ – نقلا عن د. مجدي يوسف ، التداخل الحضاري والاستقلال الفكري الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ ص ١٩.
٢ – نسيم مجلي ، محمود شاكر ، ومفهومه للأصالة ، مجلة العربي، ديسمبر ١٩٩٦م الكويت ص ٩٣.
٣ – محمود شاكر، رسالة في الطريق الى ثقافتنا ص ٣ دار الهلال القاهرة ١٩٩١ ص ٩.
٤ – محمود شاكر المصدر السابق ص ١١.
٥ – محمود شاكر المصدر السابق ص ٣٣.
٦ – محمود شاكر المصدر السابق ص ٤٢.
٧ – محمود شاكر المصدر السابق ص ٤٣.
٨ – محمود شاكر المصدر السابق ص ٥٥.
٩ – محمود شاكر المصدر السابق ص ١١٤.

الصورة الشعرية عند البـردوني



عبدالحميد غزي بن حسن *

(البردوني حالة بارزة في حالات الشعر العربي المعاصر ونقطة اتصال أصيلة مع الشعر العربي القديم).

* الصورة الشعرية عند عبدالله البردوني عنوان الكتاب الصادر في أواخر عام ١٩٩٦ للشاعر والناقد السوري : وليد مشوح - عن اتحاد الكتاب العرب دمشق في ٣٣٤ صفحة قياس ١٧×٢٥ سم ولعل هذا الكتاب - الصورة الشعرية عند البردوني - يتميز بالنقاط التالية :

أولا : الجهد الذي بذله مؤلف الكتاب وليد مشوح - مما كان موفقا في عمله لسببين :

أ - لم يلق الأديب عبدالله البردوني اهتمام الدارسين مع أنه تجاوز العقد السادس من عمره ما خلا بعض الدراسات الجزئية على حد قول مؤلف الكتاب غبن في حق شاعر فذ، كـ (عبدالله البردوني) كونه علما بين شعراء الوطن العربي الكبار.

وجاءت دراسة «مشوح» ليقدم لنا رؤية متكاملة عن شعر البردوني وشخصيته الخارجية والداخلية متناولا أثر العاهة في انتاج البردوني تحليلا وتركيبا، وأهم ما في دراسة المنهج النقدي الموضوعي مستفيدا - في تقديمها - من نظريات النقد الحديث العلمية رابطا بين شعره وعاهته والمتبادلات الذاتية بينهما.

ب - استفادة المؤلف من علاقته الوثيقة بالشاعر (البردوني) وقراءته لعديد من المراجع التي ألفها علماء نفسيون حول العاهة والابداع والمتبادلات الداخلية والخارجية بينهما، اضافة الى اعتماده على أكثر من ثلاثمائة مادة صحفية (بين مقابلة وحوار ودراسة وتحليل وتصريح ومقالة).

ثانيا : اغناء المكتبة العربية بعمل جدير بالقراءة، وانه دراسة نقدية تحريرية للصورة الفنية في شعر البردوني وهي متنوعة المناهج من نفسية وأسلوبية وبلاغية، ولا تغفل في أثناء ذلك كله الجانب التاريخي لحياة الشاعر وثقافته وشخصيته وتكشف بأسلوب دقيق وموثق عن اثر كف البصر في الصورة عند الشاعر مستفيدا من الدرس المقارن لظواهر الصورة عند المكفوفين في العصور السالفة وعصرنا الحديث، (دراسة نقدية متكاملة تضيف الى المكتبة العربية جديدا وجديا).

ثالثا : الكتاب الذي بين أيدينا بحث نظري تطبيقي مستفيض مخصص لدراسة اثر ظاهرة الكف البصري على تكوين الصورة الفنية في شعر البردوني والبحث وفير المعلومات مشبع من الناحية التوثيقية من حيث أساسه النظري وجوانبه التطبيقية ويعتمد بشكل رئيسي على المنهج النفسي في تقصي هذه الظاهرة وتحليل أبعاده المختلفة.

* يقع الكتاب - الصورة الشعرية عند عبدالله البردوني - في بابين رئيسيين مثبتا «كشفا» تفصيليا عن الاحالات والمراجع وجداول عن نماذج شعرية من بعض دواوينه عبر ٥٣ صفحة.

يبدأ الكتاب بمقدمة للمؤلف والذي يشير الى نقطة جوهرية وهي عدم اهتمام دارسي الأدب العربي الحديث بالشاعر البردوني بالرغم من أنه علامة بارزة في الأدب العربي الحديث وباختصار لم يحظ الشاعر العربي اليمني عبدالله البردوني باهتمام دارسي الأدب العربي الحديث ومعطياته بالرغم من أنه

★ كاتب من اليمن.

أعطى الأدب العربي والثقافة العربية حيوية فياضة ونشاطا دؤوبا، ولم يقتصر ابداعه على الشعر، انما كتب في النقد والأدب الشعبي والتاريخ الأدبي والسياسة وكان سمة مميزة في الثقافة اليمنية وعلامة بارزة في الأدب العربي الحديث، كما كانت خصوصياته في الجمع بين المحافظة التراثية والوعي الحضاري ص ٦.

تلك كانت الأسس في لفت الانتباه الى هذا الشاعر «البردوني» بأن يختار الصورة الفنية في شعره وعلى حد قول المؤلف، (أوقفت بحثي على اثر كف البصر في الصورة الفنية عند عبدالله البردوني).

وفي الباب الأول المعنون (الكفيف وتكوين الصورة)، حيث يغلب عليه الطابع النظري ويتألف من أربعة فصول تشرح ظاهرة الكف البصري لغويا ونفسيا وآلية التصوير لدى المبصر الكفيف وذلك باستحضار الكثير من المبدعين المكفوفين كأمثلة ونماذج تدعيمية ثم تسقط نتائجها على شخصية البردوني متلمسة سماتها ومراحل تكوينها على المسارين النفسي والشعري.

أما الباب الثاني المكون من ثلاثة فصول فقد خصص لدراسة خصائص الصورة الشعرية عند البردوني في مستواها الجمالي والحيوي وفي مستواها التركيبي ـــ البلاغي (الانشاء، الابحر، التشبيه ،الاستعارة، اللون ، الحركة، الحوار بنوعيه : الخارجي والداخلي).

ومنذ الصفحات الأولى من الكتاب يقول المؤلف: (لم يكن عبدالله البردوني الأنموذج الأوحد للأعمى المبدع ففي عصره مبدعون يوازونه اذا لم يتفوقوا عليه فعميد الأدب العربي طه حسين والشاعر المبدع المصري أحمد الزين من قبله وقبلهم أبوالعلاء المعري، وبشار بن برد وأن من يطالع حياة العميان في تراثنا الأدبي والفكري والديني ستأخذه حماسة العبقرية بالعمى) ص ٢٦.

* حياة البردوني وتكوينه الثقافي:

تفيد المعلومات الواردة في الباب الأول من الكتاب أن الشاعر عبدالله البردوني قد ولد عام ١٩٢٩ في قرية البردوني اليمنية في أسرة فقيرة وانضم الى قافلة الأطفال البؤساء من أقرانه ولم يكد يكمل سنواته الأولى حتى أصيب بالجدري الذي كان يعصف بالآلاف من أبناء وطنه وفقد بصره على أثر ذلك وهو ما يزال طفلا بين الثالثة والسادسة من عمره وتلقى البردوني التعليم الأولي في (كتاب القرية) عن طريق السمع وكان القرآن جوهره حيث بدأت عذابات الطفل الضرير على حد قول البردوني (كنت أذهب اليها «المعلامة» كل صباح وأعود منها في منتصف اليوم وكم كنت أخاف أن أرتطم بحجر أو أن أسقط في هوة لأن طريق القرية كان وعرا .. وقد تملكني الخوف من المواشي الكثيرة، والأبقار الناطحة) ص ١٧.

وانتقل البردوني من مدرسة المحلة الى المدينة (ذمار) ثم التحق فيما بعد بالمدرسة الشمسية، حيث درس فيها النحو والفقه وأصول الدين وفي مدينة صنعاء بعد أن ذاق مرارة السجن لمدة تسعة أشهر التحق بدار العلوم وبدأ ينهل من العلوم الوضعية مثل القانون والشريعة والأدب العربي الحديث مما أدى الى تشكيل الأرضية العلمية للبردوني، وفي أوائل الخمسينات تهادت الى الشاعر – المتعطش الى المزيد من المعرفة والطامح دائما الى الدخول في أجواء العصر حقيقة – بعض الكتب المعاصرة ثم توغل في أعماق تاريخ اليمن السياسي والشعبي ثم تفرغ لتجميع الموروث الشعبي اليمني ومن الجدير ذكره أن البردوني قرأ دواوين الفحول من الشعراء والتاريخ من المسعودي والطبري وابن الأثير والنويري، اضافة الى كونه شغل أعمالا عدة مما وسعت من تجربته الحياتية وحجم اطلاعه فقد عمل محاميا وقاضيا وأستاذا للأدب العربي في دار العلوم ورئيسا لاتحاد الأدباء في اليمن وموظفا في اذاعة صنعاء.

أما عن رحلته في عالم الشعر فكانت منذ الأربعينات يوم تواجده في صنعاء التي كانت زاخرة بالشعر والشعراء حيث يقول : (ان بدايتي الحقيقية مع الشعر كانت من مدينة صنعاء منذ عام ١٩٤٩م وحتى الآن) ص ١٨. ويضيف البردوني (كان لابد أن أكون شاعرا لأني نشأت نشأة مريرة بحكم العمى الذي أصابني.. وهذه العاهة تضطر حاملها الى أن يبحث له عن طريقة ووسائل لاثبات وجوده في هذا العالم المزدحم) ص ٧٣.

وقد تكللت مسيرته بأحد عشر مؤلفا شعريا : (من أرض بلقيس في طريق الفجر، مدينة الغد، لعيني أم بلقيس، السفر الى الأيام الخضر، وجوه دخانية في مرايا الليل، زمان بلا نوعية، كائنات الشوق الآخر، مترجمة رملية لأعراس الغبار ، رواغ المصابيح، جواب العصور) حيث طبعت الأعمال الشعرية في مجلدين ، ناهيك الى مؤلفاته النثرية (الدراسات) مما استحق عليها الشهرة والمجد على الصعيدين المحلي والعربي وجائزة السلطان عويس للشعر عام ١٩٩٤م.

وحول لحظة الابداع الشعري ودواعيها ، يقول البردوني (لحظة الابداع الشعري تحدث فجأة وفي أي وقت من الليل أو النهار، أو في أي مكان في السجن أو المنفى.

والحالة الشعرية تفرض عليه من خلال احساسه بالفراغ والحزن الروحي.. وقد يبدأ بتخيل القصيدة ثم يشرع بكتابتها وبعد اكتمالها في عقله يملي على أحد أصدقائه كتابتها) ص ١١٦.

وعن صلته بعالم المرئيات يتحدث البردوني (أتذكر أني رأيت المشاهد.. ومازالت في ذاكرتي ألوان الخضرة والحمرة

والصفرة، انها رؤية مبكرة.. اني أسمع أصوات الخضرة كصوت رقيق والحمرة كصوت أبح والبياض صوت هامس) ص ٧٣ ويوضح مؤلف الكتاب مشوح آلية توليف الصور الشعرية بمساندة الحواس والفعاليات الذهنية الأكثر تعقيدا كالتصوير والتخيل والادراك والذاكرة. وذلك بناء على معطيات علم النفس الحديث.

إن التفكير لا يعتمد على الصور العقلية فحسب بل كثيرا مايكون اعتماده على الرموز حيث تقوم في الادراك يوميا مقام آلاف العلاقات بين الأشياء وتصنيفها مجردة من الأغراض الحسية وذلك بوساطة العمليات الفعلية التي تنشيء المعاني وتوسع دائرتها بمختلف الصور الرمزية ، فالرمز موقف ثان يحصل عندما تضيف، الى مدرك ما دلالة جديدة فهذا اللون الأبيض ولكن عندما ترتديه العروس وهي ذاهبة الى الاحتفال بزواجها يصبح دليل الطهارة.

فالمعاني الرمزية حررت العقل من قيود المحسوسات وجعلته قائما على المعقولات وهي مفهومات عامة مجردة تنشأ بفعل التجريد والتصميم. ص ٥٤.

ولم يكتف المؤلف بذلك وانما تمكن من خلال البحث المتواصل لرصد آلية تشكل الصورة الشعرية أن يستنتج (أن المراكز الحسية مترابطة متصلة ليست مستقلة ولا منفصلة ومن ذلك تولد استجابة نفسية وتكاملا في الاحساسات لمختلف أعضاء التلقي لتكوين الموقف الادراكي ومن ذلك نفهم أنه لو تعطلت احدى الحواس فإن الحواس الأخرى تتعاون فيما بينها لتغلق الدائرة التي فصلها العضو العاطل فتظهرقدرتها على اعطاء التأثير اللازم للاستجابة النفسية التي تمثل الموقف وادراكه بصورة عادية) ص ٤٨.

أما من الناحية النفسية أو من حيث تحليل الداخل النفسي للكفيف تبين أنه يفضل دائما الهدوء ويجنح اليه لأنه يولي اهتماما بالغا لحاسة السمع في بلورة مداركه واحساساته .. كما أن الصلة بين ما يتخيله الأعمى وابداعه ليست صلة غامضة بل هي عملية ابداع حقيقي.

ويؤكد المؤلف على نجاح البردوني في أداء رسالته ما دام يملك اللغة (العمى لديه ليس مشكلة ما دام يمتلك اللغة واللغة ذات نظر ثابت انها كائن مبصر ومن خلالها تصور العالم معتكز على اللغة الاحتمالية).

سمات ومراحل شعرية..

تبنى البردوني عمود الشعر بيد خبيرة، بعد أخذ المنحى النفسي لتكوين الصورة الفنية عنده ، مساراته عبر جسور قامت أساسا على دلالات سيكولوجية.. منها انعكاسات عن طفولته حيث البؤس والشقاء والعالم السادر في جهده كأنه خارج آفاق هذا الكوكب والبيئة الاجتماعية البائسة. ظل يعيش ذلك الهاجس المرعب، هاجس تفاوت الطبقات لذا انحاز للفقراء بكله وأعلن أنه جزء من مأساة أبناء جلدته وقد أحس بأن اليمن بحاجة إليه فهو يؤرخ أحداثها ووقف الى جانب القضايا الملحة للجماهير المقهورة.. ولم يكن البردوني شاعر وطنية فحسب بل شاعر قومية وله مواقف قومية تضمنها شعره فوشت عن شخصيته العربية ونفسيته الوحدوية القومية ص ١١٧ - ١٢٧.

واستمر البردوني في تجربته الشعرية مقلدا شعراء العصور الذين سبقوا عصره لقد اقترب من ابي العلاء في تأملاته الفلسفية ومن المتنبي في توليفه للغة الشعرية خارج المألوف كذلك في كلمته الساخرة.. ومن أبي تمام أكثر فأكثر في لغة وزخرفة للقصيدة الا أن المتمعن في قصائد البردوني يلاحظ أن قصائده تمزج بين مذاهب شعرية متعددة هي الكلاسيكية والرومانسية والسريالية والوجودية والعبثية وتغلب عليها السمة الفردية .

وأما فيما يتعلق بتعامل الشاعر البردوني مع المفاهيم المجردة والصور العقلية فيؤكد المؤلف أن النور في شعر البردوني هو السيد المتسلط دون منازع،وهو الذي يلون أحاسيسه وينمقها ليطل من خلالها على الحياة التي تتصبغ بأصباغ روحه وفكره.. واذا كان الشاعر قد فقد نعمة الابصار فقدعوضه الله عنها نعما كثيرة في الذوق والاحساس والجمال والشعر.. لذا انعكس النور بدلالاته الاحساسية والشعورية في شعر البردوني بشكل واضح واعتماده لفظ الفجر ينم عن وعي دقيق بمعنى النور وهو عنده رمز النهضة والحضارة والحرية والانعتاق من عالم الكسل والذل والتخلف والعبودية.

* كما أن الحوار عند البردوني ليس كلاسيكيا تصويرا ساذجا ، إنما هو مركب تركيبا مزجيا له دلالاته الموحية من خلال دقة استعمالاته لمستلزمات الحوار ووعيه لتوجهاته، وحسن استعمال أدواته وتساوق خلفياته مع توجهاته، مما يجعل موضوعية الحوار ككل اذا قمنا بتشريحها ورسمها على مخططات بسيطة عالما كاملا تدور في فضاءاته القصيدة الشعرية التي يبدعها الشاعر عبدالله البردوني.

- ولابد من القول أن الشاعر عبدالله البردوني ، أثرى المكتبة العربية شعرا وبحثا وتاريخا ونقدا.

لذا .. انه يحتاج الى اعادة تقويم على ضوء المناهج الاكاديمية الدراسية والنقدية في اطر منهجية تعتمد نتاجه الفكري بأكمله لأنه لم يعد مجرد فرد دؤوب له فعله في الحياة المعيشية، بل أصبح رمزا أدبيا ومدرسة فكرية ومذهبا ابداعيا لتاريخ طويل عاشه الشاعر آنا وعايشه في أحيان أخرى.

والكتاب «الصورة الشعرية عند البردوني» يقدم جانبا أدبيا واحدا في دراسة البردوني علما أن المؤلف تصدى لمبادلات العاهة مع الابداع لدى الشاعر البردوني متخذا الأديب مشوح المنهج النفسي منارة له في بحثه هذا.

شهوة الاختلاف

كتابات أحمد سليمان نموذجا

ابراهيم اليوسف *

تحت هاجس المحاولة لتأسيس خطاب جديد ومختلف، يسعى أحمد محمد سليمان في كتابه «غنائية الموتى فوق هامش الممالك» لكسر حواجز الزمان، والولع بالجديد، بل الرهان عليه أيضا.

وأحمد صوت معروف له بعض محاولاته الصحفية المتميزة، كان واحدامن أسرة مجلة «الناقدة» وهو الآن يعد لكراس مختلف بحجم الطموح، والرغبة في التخلص من الببغاوية التي يرزح تحت وطأتها عدد غير قليل من مدعي الحداثة.

غنائية الموتى نص طويل فيه بعض ملامح الملحمية الى جانب ما هو انفعالي، وتقريري مكتوبين بنزق بالغ ،وهو عموما نص لايرجو كسب مودة قارئه بشكل مستمر، انما هو كذلك يدعو لذلك القاريء المختلف معه، وهنا تكمن ميزة أحمد سليمان الذي يقول أشياء كثيرة مختلفة ربما بمباشرة فجة ـ كما قد يبدو لأول وهلة ـ خلال محاولة مختلفة ، حيث كتاب يشبه مجلة بمحرر واحد ـ هو المؤلف ـ تمهيدا للقاء في مساحة كراس ، كل كتابه، وربما كل قرائه أيضا هم بالتالي هيئة تحرير! الكتابة عند أحمد تعني تحديدا الكتابة عن أشياء زئبقية لا يمكن الامساك بها، بيد أن تلك الأشياء ذاتها معروفة، فمنها المهل، ومنها المهل، لأن أحمد بحد ذاته طفل الطموحات المغايرة ، أحلامه دائما هي أكبر من صدره، وهو دائما قادر على أن يحلق بأجنحة حلمية، مبتغيا الواقع حتى وان كان ثمة سديم مواجه. أحمد شخص مختلف تماما ، مفرداته تتكيء على ارث هائل من الحكمة والحنكة والتسويغ، وهي شجية ثرثارة ، تضعك دائما في مواجهة أمام نفسك والواقع.

وأحمد الحالم، يقفز خارج الجغرافيا، والزمان ، يستحضر كل المقربين منه لا يتلكأ في ايجاد لغة واحدة لهم، لغة تدخل في تنشئتها روحه المهرولة فوق الحواجز،وهو مثلما لا يتلكأ في استحواذ حب كل من يلتقيه ـ حتى ولو كان ذلك مصادفة أمام باب فرن، أو في باص نقل داخلي — فانه ـ وبالطريقة نفسها يجلس الى جلسرخي ـ لوركا ـ جاليله ـ كي يؤدوا معا مسرحيتهم الارتجالية ، ليسرد كل أحزانه. بيد أن جاليله يصر بعد انتهاء المحاكمة بقوله:

– (لكنها تدور!!)

ينأى أحمد عن السوريالية عبر مساحة النص بل إن فانتازياه التي يستأثرها تبقى في إطار الدراسة لأن هما دائما يشغله، وفي نصوصه ليس ثمة توترات مفاجئة توازي تلك التوترات التي تتركها خطوط رسومه في الكتاب والتي يمتد أحدها (أي أحد الخطوط) حتى الى ما فوق اسمه الكامل، لأن الرموز تسرد قصصها الجاهزة كي تكشف فيما بعد عن هواجسه وأحلامه، انه إزاء بياض شاسع تشتهيه هرولات الروح، تلك الروح المسكونة بشهوة الاختلاف وغريزة التضاد.

ولا ينسى أحمد أن يقدم صورة فوتوغرافية عن تضاريس روحه ، رؤاه، هواجسه تلك ، وهو في لحظة من الثمل ، تسوغ له أن يعري نفسه بلا ورع لائذا بيأس هو ردة فعل على التردد ، هذه الروح تبدو في الكتاب شغوفة ببنات ردود الفعل.

لغة أحمد ليست بهلوانية ، ولا هو بالمثل السوبرماني ـ همه أن يرسو في الايم البكر ، عارفا أن كثيرا يلزمه من أجل هذه المغامرة:

هتافك اسمعه للبيدر
قطعا في ذاتك سرا الا أن يكبر
وأنا فيك أتوغل
بين الزحام تائهتي
بكاء
لا تظني صمتي
غناء هذا بلا روح يقاوم
دون وعود كقصيدة
تأتيني كقمرين وكوكب مجهول   الكتاب ص ٥٧

للذات حصة شاسعة فيما يكتبه أحمد مثلما أن للعام نصيبه أيضا، لدرجة التداخل واللبس، فهو يحكي عن العائلة، الأخت، الأم، الابن الخارج دائما عن بوتقة العائلة شغوفا بأرصفة المدن البعيدة.

والأنثى تظهر في النص ـ مثلما هي تظهر في أوقاته تقرض معه الكثير منها، وبحق، فانه يتناول هذه الأنثى الصديقة معالجا لحظة انسانية جد مؤثرة.

أحمد في كتابه الأول هذا لا تشغله مسألة وضع قوانين وشروط، لأنه أصلا المواجه، اللامكترث بمذهبية نصية، لكنه يقطع العلاقة مع الركام من الكلمات التي لا تشبه قائليها.

كتاب يقع في ثلاثة فصول ـ الأول منها كما يؤكد أعيدت كتابته مرة أخرى، اعتمادا على بعض المسودات، لأن أمه في (الرقة) أضاعت تلك الكتابات بعد أن تركها بعيدا راكضا وراء أحلامه. أما الفصلان الآخران فلقد كتبا في بيروت، وفيهما تركيز أكثر على الذات ورؤاها ، ولأن أحمد فنان مهم ـ وجدنا الكثير من رسوماته في بعض المنابر العربية فإن هذه اللوحات الداخلية تتماهى ، وتندغم مع مضامين الكتاب لديه بل هي تعلن عن رغبتها في أن تبز تلك الكتابات في بعض الأحايين.

★ كاتب من البحرين.

غادة السمان والرواية المستحيلة

فسيفساء دمشقية

عبداللطيف الأرناؤوط *

بعد تجربتها الطويلة والناضجة في الابداع الروائي، تطلع علينا الأديبة الموهوبة «غادة السمان» بروايتها الجديدة «الرواية المستحيلة أو فسيفساء دمشقية»، وهي تشكل نقطة انعطاف في كتابتها ومراجعة للذات، إنها أشبه بسيرة حياتها الشخصية، وعودة لاهفة الى المنابع والحنين الى الوطن الأم، والأم الوطن والجذور بعد رحلة طويلة من التغرب والعذاب، وهي تتجاوز واقعية السيرة الى عالم روائي يمتزج فيه الواقع بالحلم والرؤى والذكريات، وتتحول سيرة البطلة الطفلة «زين الخيال» كما سمتها «غادة السمان» الى تجربة روحية عميقة، تجمع بين الوعي واللاوعي، وبين التذكر والتخيل والأماني المفرحة المضمخة بحرارة الواقع.

والرواية سيرة مجتمع منغلق على ذاته قرونا من الزمن، هو المجتمع الدمشقي الذي هزه الاحتكاك بالحضارة الغربية، فبدأ يتخلى عن قيمه وعاداته وتقاليده، ليغدو أشبه بلوحة فسيفساء متحركة رجراجة يذهلك أن تراها من بعيد متكاملة الملامح والقسمات، وكلما اقتربت منها كشفت تفاصيلها عن التفكك والتنافر في قلب التوحد والانسجام.

وأول ما يفاجئنا في الرواية اكتمال نضج «غادة السمان» الفني، وتجاوزها تقنيات السرد التي استخدمتها في رواياتها السابقة، فعنوان روايتها «الرواية المستحيلة»، ونتوقف طويلا لنتبين وجه الاستحالة في الرواية، ثم نكتشف من بنيتها الأدبية أن «غادة» استخدمت تقنيات فنية متطورة سمحت لها بتدوين لحظات الزمن الهاربة فالنص ليس له بنية سردية مرتبطة بالزمن التاريخي، ولا يتحدد بالزمن النفسي وحده الذي جعلته «غادة» مفتوحا ومتداخلا في الوقت ذاته عبر فصول الرواية الأربعة.. تتحدث الرواية عن طفلة صغيرة تستقبل الدنيا في الأربعينات من هذا القرن، تسلط عليها الكاتبة بؤرة الضوء من زوايا متعددة وفي فترات متداخلة لترسم حياتها وأحلامها حتى بلوغها سن اليفع بعد نيلها شهادة الدراسة الثانوية، لكن هذه الفصول الأربعة تشكل فصلا واحدا، لأنها تحلل شخصية البطلة الطفلة من زوايا مختلفة، وبشفافية سردية تجعل النص قابلا للاشعاع والايحاء بدلالات غنية ككسرة من الزجاج الملون تقدم مزيجا من الألوان والظلال كلما سلطت عليها أشعة الشمس ،ولذلك أدرجت الكاتبة فصول الرواية الأربعة تحت عنوان الفصل الأول، مخالفة العرف الشائع في تقسيم الرواية الى فصول متدرجة ينظمها السياق التاريخي، وسمت «غادة» كل قسم من هذه الأقسام«محاولة روائية». غير أن الأقسام كلها تصب في وحدة متكاملة ، وتستهدف الغوص الى أعماق بطلة الرواية وتحليلها من زوايا مختلفة.

وعنونت الكاتبة المحاولة الأولى «ذكريات وهمية» ويعكس العنوان عدم ثقتها بأمانة السرد الروائي الذي تناول ذكريات الطفلة «زين» في سنواتها الأولى المبكرة، فمن البديهي أنها ذكريات يصعب استعادتها بعد أن بلغت الكاتبة مرحلة متأخرة من العمر ، فالأحلام والخواطر والمواقف التي تتذكرها عن طفولتها لا تصل الى درجة اليقين، اضافة الى رؤية الطفلة ابنة السنوات الأربع للعالم المحيط بها، وهي رؤية غائمة، يحكمها منطق الطفولة الخاص، وتسودها الأوهام والرؤى، تستهلها الكاتبة بصوت الأب «أمجد الخيال» الذي يعاني الشعور بالاثم، فبعد أن ولدت له زوجته الطفلة «زين» إثر عملية قيصرية وخلال ولادة عسيرة نصحه الأطباء بتجنيب زوجته الحمل حفاظا على حياتها، لكن رغبته في انجاب طفل ذكر يكون امتدادا له في الحياة، دفعه الى المغامرة تحت تأثير التقاليد البالية التي لم يتحرر منها، وهو المثقف المتعلم خريج السوربون، فكانت المأساة إذ ماتت زوجته على سرير الولادة بعد أن أنجبت طفلين ذكرين ماتا مباشرة.

ويظهر الأب ندمه ويتذكر كلمات زوجته الأخيرة التي توصيه

* كاتب من سوريا.

فيها بـزين، ثـم يستعرض حفل تـأبينها وما قيـل فيها مـن خطب عززت شعوره بالاثم، كما أظهرت تفاهـة الخطباء الذين جعلوا من المناسبة منبرا لاظهار فصاحتهم.

ويعيش «أمجد الخيال» شهورا من الوحـدة القاتلة لا أنيس له سوى الطبيعة.. ثم التـأمت جراحه مع مرور الـزمن.. تنشأ الطفلة «زين» في كنف والدها المترمـل وأسرة أبيها بمفهوم الأسرة الواسع، فالبيت يضـم العمات والأعمام وزوجاتهم وأطفالهم، ويحاول الأب أن يحيطها بكل أنواع الرعـاية والحنان غير أن محاولاته لا تعوض عن فقـد الأم الذي تـرتب عليـه فقدان التـوازن في تربيتهـا، وتبدو الكاتبة متحيـزة الى الأم ، فهي تحمل والدها مسؤوليـة قتلها، وهي تحب أمهـا وتريـدها بمقـدار مـا تميل الى أبيهـا وتتجاذب الطفلـة عـواطـف مـن الـدونيـة والاثم، تخاف مـن الـرجـل والأمـومـة والمسؤوليات.

وتسعـى في مشروعهـا الحيـاتي أن تنافـس أمهـا في الابـداع الأدبي، وكانت الأم «هند» كاتبة روايـة أيضا. وتتفوق عليها، وهي تشعر بميل جارف الى أبيها الذي يبـدو لها رمزا للقوة، ومرشدا في الحياة، وتبدي اعجابها الكبير به، وتتعلـق به، وتحاول أن تكون ندا له، فتسترجل لتنـال اعجابه ، ويبدو استرجالها تعويضـا من عقدة النقص فيها أمام الذكور، ونتيجـة لتربية الأب وغياب الأم، اضافة الى ذلك تتجلى عقدة «ديـانا» واضحة في سلوك الطفلـة «زين»، فهي تشعر بالدونية تجاه الأولاد الذكـور، وتحس بأن شيئا ما ينقصهـا وأنها محبطة، ويساعد الوسط الاجتماعي على ترسيخ هذه الدونية (أغنيات جدتها التـي تفتخر بذكورة الطفل ابن عمهـا وهي تقمطه) فتشعـر «زين» بالاحتقار تجاه بنـات جنسها، وبالغيرة من الأطفال الذكور ، بل تتحداهم في لعبهم لتثبت «رجولتها الزائفة» كما ترفض عالم النساء والأدوار الاجتماعيـة التي رسمت للمرأة الشرقيـة، مع نـزعة استقـلال في الرأي وجـرأة في السلوك تصـل الى حد التمـرد بسبب ممارسـات الوسط العائلي والمجتمع القاسيـة، وهذا المجتمع الذي ما انفك يذكرها بها، ويحملها مسؤولية موت أمها، إذ لو كانت ذكرا لاكتفـى «أمجد الخيال» ومـا فكر يـوما في تعـريض زوجتـه لمخاطر انجـاب جديد، ان حرمانها الأم والتقديـر الأسري في مرحلة الطفولة ،ورغبـة والدها في أن تكون طفلته على صـورته،وأن يكون سلوكهـا مطابقـا لارادته الخاصـة قد أفقـدها التربيـة المتوازنـة. وتحول شعورهـا بـالـدونية الى حاجـة الى التفوق (كـانت الأولى في صفهـا وفي امتحان الشهـادة الابتدائيـة، كما كـان تفوقهـا الأدبي تعـويضـا يخفي وراءه جـروحـا نفسيـة عميقة)، تجهـد «غـادة السمان» في الروايـة أن تعري نفسهـا مـن تبعات الـوعي لترتمي في عالم من السرياليـة الرمزية حيث العودة الى اليـنابيع الأولى للفكر، من خـلال الرموز والأحـلام والكوابيـس والرؤى التي تثقـل عالم الطفلة «زين» والطفولة عالم الحلم الملفع بالواقع، وتستعين «غادة» بالأساطير والأمثـال والموروثات الشعبية والتعابير السـائدة لتنفذ الى أعماق المجتمع الـدمشقي وتبرز شعـوره الجمعي، وعلى سبيـل المثال، تغـدو البومة في هـذا المجتمع رمزا للتشـاؤم ونذيرا لـوقوع المآسي، ولذلك أحبت «زين» البـومة وتعلقت بها، لأن ولادتها في نظر بيئتها نذير شـؤم. كانوا يخيفونها من الاصابـة بالعين، ويضعون لها خرزة زرقاء. وكانت ترتجف ذعرا لأن الجني، حسب المعتقدات السـائدة ، يجذب البنات مـن شعـرهـن الطويـل، ان دلالات هـذه الأساطير والمعتقدات الشعبيـة مؤثرة فينا على الرغـم من أن وعينا يجعلنا ننسـاها، ونعتقـد بغياب أثـرها، وتتبـدى صورة المجتمـع الدمشقي في الـرواية جلية القسمات والملامح، إنه مجتمـع عريق في المدنية، مصقـول الذوق ، وهـو وريث حضـارات شتى، تمثلـت في مأكلـه وملبسه ومشربه ، وحبه للحيـاة، وتمسكه بالقيم ، وتـدينه «إنه الفجر .. يوقظها والدها.. الوضوء، وقع الماء البارد على قدميها النحيلتين.. الصـلاة تلصق جبينهـا بصـورة الجامع على سجـادة الصلاة الملونة، وصـوت والدهـا الجميل يصـدح مسبحا إلـه هذا الكون».

والبيت الدمشقي حريص على أعرافـه وتقاليده ونظافته بغض النظر عـن مستوى أهلـه المادي ، كما يتضح مـن المقطع التـالي من الرواية: «جاءت أمه بعبير مقطر في فنجان قهوة، وثمة «قشطة» على وجهها يحبها، كان يتضوع مـن الفنجان عبير الهال وماء الزهر الى جانـب «كبايـة» نظيفة شرب منها «أمجد» مـاء «بالمازهـر» وابتلع قهوته، وحـوله ضجيج أطفال يولدون ويكبرون في غفلـة منه ومن الأيام وخرير ماء «البحرة» والفستقية وماء السلسبيل وماء الزمن الذي لا يتـوقف اكـراما لأحـد، في بيت عـرف الفقر والغنـى والذل والكرامة، وتعاقبت عليه الأفراح والمصائب والفاتحون والمهزومون والأوليـاء والأبطال والمزورون والصلحـاء وأصحـاب الكرامـات والأدعياء .. بيـت يمر بـه العز فيترك بصماتـه جدارا هنـا وبركـة هناك، بيـت عرف رقة الحال والغنـى وكان أهله يتظـاهرون دائما بأنهم أفضل حالا مما هم عليه..».

وتبرز الشخصيـة الدمشقية بدمـاثتها ولينها ورقتها، وحسن تدبيرهـا، ولطف معشرهـا ومسالمتهـا «تعيش الأفعـى المباركـة في مطبخ البيت فلا يعتدي عليها أحـد من سكانه». غير أن دمشق تغدو أقسـى من الصخر، إذ تعرضت للعدوان أو أهينت كرامتها.

اذا نفـذنا الى فسيفسـاء المجتمع الـدمشقي عبر الشخصيـات المتعددة التي رسمتها الكـاتبة، ترسم لنا صورة الانسـان الشامي بفضـائله ورذائلـه، وصورة المجتمـع الذي يتـأرجح بين الحفـاظ والتطور، فلم تكن ممارسات أبطال الـرواية ملائكية ولا شيطانية، انهم بشر لهم محاسنهم وعيوبهم، حتى الأب أمجد المثقف نفسه لا يتورع أن يكتب الرسـائل الجامعيـة لـزملائه، فيزور العلم مقابل أن ينال أجرا يسد ضائقته، على أن أبرز ما جلته «غادة» في روايتها ذلك التآخي بين سكان دمشق من مختلـف مذاهبهم، والتـآزر في المحن والملمات، والعلاقـات الانسانيـة الطيبة بين أبنـاء المدينة والـريف، وهي عـلاقات فرضتهـا طبيعة دمشـق وامتداد صلات أبنـائها الى الريـف والغوطـة بحكم العمـل والتزاور وحـاجة دمشـق الى رئة طبيعية تتنفس منهـا تلك المدينة المثقلة بالاسمنـت، فتعززت روابط المحبة بين سكانها والفـلاحين، وخفت نزعة التعـالي التي يشعر بها ابن المدينة تجاه الريفيين.

وعلى الصعيد السياسي تؤرخ الرواية لمرحلة سياسية تمتد من

مرحلة الانتداب ومؤثراته الثقافية والاجتماعية مرورا بالجلاء وفترة الحكم الوطني، ثم مرحلة الانقلابات، فالوحدة بين سورية ومصر، وظهور الأحزاب السياسية المتصارعة على الساحة، والضغوط الخارجية على سورية.

وعكست «غادة» في الرواية طبيعة التفكير السياسي لأبناء العاصمة، وارتباط مصالحهم الاقتصادية بعجلة الاقتصاد العالمي، ونددت بغلبة الروح التجارية لدى بعض تجارها، وفضحت مواقفهم الانتهازية والاتجار بمصالح الشعب والوطن في سبيل الكسب المادي، ولا تظهر رضاها عن سلسلة الانقلابات العسكرية التي ليست في نظر سكان العاصمة سوى لعب أطفال، فإن القوى الخارجية كانت تخطط في محاولة منها لابتلاع الوطن.

وتعترف بطلة «غادة» بوضوح أنها تكتب عن حياتها الشخصية: «ها أنا للمرة الأولى في حياتي أسطر مذكراتي بضمير المتكلم وأتحدث عن نفسي فيها، وأنا أعرف أنني أتحدث عن نفسي.. ولا أكتب شيئا نصفه حقيقة ونصفه خيال، ولا أخاف من كوني أقترف ذلك..».

على أن «غادة» لم تكتب عن حياتها فحسب، وإنما كانت روايتها وثيقة أمينة لتاريخ المرأة الشرقية، ونقدا صارخا للأدوار الاجتماعية التي رسمها لها المجتمع فعشش في عقلها الجهل والخرافة، ومارست عبوديتها وتهميشها برضا مخجل، فالرواية تعج بشخصيات نسائية تستحق كل منهن رواية مستقلة، وما كانت «زين» ليفترق مستقبلها عنهن لولا أن توافر لها الأب الواعي، وتضافرت جملة من العوامل لتمردها وخروجها من الأسر منها انفتاح بعض مدرساتها وظروف يتمها، لكنها دفعت ثمن تمردها غاليا، فقد طعنت في كرامتها، وتعرضت لطلقة من بندقية صيد سددتها يد ابن عمتها المتعصب، لأنها في خروجها على المألوف من حياة الحريم لطخت شرف الأسرة، فما كان يليق بها أن تتسكع في الحقول وتنشر في بريد القراء صورتها وأشعارها «مثل أرتيستات السريانا».

«كنت ممددة على بطني فوق المقعد الخلفي.. أية كارثة أن أعجز عن الكتابة والقراءة، وأصير عمياء كما قد يتمنون..! الآن وقد هدأت آلامي، بوسعي أن أتفلسف وأكتب. ولابد من تقليم حواس البنت التي تطمح الى اصطياد عصافير الدهشة والمستحيل والمجهول» وها هي المؤلفة اليوم بعد أربعين عاما ونيف من الحادثة التي تعرضت لها بطلتها تحلق بجناحين من نور الحرف، كما كانت تحلق وهي طفلة في الطائرة الشراعية محاولة اكتشاف الآفاق. في حين سكنت الى الأبد البنادق الموجهة الى صدور البنات الشرقيات كاما حاولن أن يتشبثن ببريق من نور.

دمشق المفقودة هي الأم المفقودة لدى «غادة السمان»، غياب الأم فتح أمام «زين» رحلة التغرب، فنفت صورة الوطن من وعيها لكنها ظلت ماثلة في أعماقها، رحيلها عن زقاق الياسمين كان بحثا عن الأم، وبداية لمشروعها التعويضي أي حلمها في أن تكون كاتبة تحت تأثير عقدة الطفولة لديها، لكنها ظلت تحن الى دمشق حنينها الى الأم المفقودة.. وحين استكملت زين (غادة السمان) مشروعها الحلمي، وجدت نفسها مدفوعة الى العودة للجذور، لوطن الأم، فبمقدار ما وجدت نفسها منفية عن الوطن/الام/مفطومة من الحنان، منبوذة في عذاب يتمها، أمست بالمقابل أكثر تعلقا بالأم التي عذبها فقدها، وبالوطن الذي قسا عليها، ولم يعد حلم تحقيق الذات بخلق عالم من الأدب ببريقه واستهوائه، قادرا على أن يكون تعويضا عن حرمان الطفولة وعذاباتها.

هكذا أمست المصالحة والعودة الى حضن الأسرة الدافئ، مطمحا تحن إليه نفسها، ولكن ماذا بقي من الأسرة.. ؟ مات الأب والأم، وتفرق الأعمام، وماذا بقي من زقاق الياسمين؟ اجتاحته الأبنية الحديثة، واكتسحته شوارع الأسمنت، وماذا بقي من صورة الانسان الدمشقي الذي أحبت «غادة» إنسانيته بمقدار ما نفرت من جموده..؟

لقد تبدلت القيم والأخلاق والأعراف، ولم يبق من ذلك كله إلا صورته في ذهنها، وهي صورة يمتزج فيها الحب بالألم، لكنها تظل صورة الأم المفقودة مهما كانت قاسية، ويتجلى حنين «غادة» وحبها دمشق في وصفها الرائع لحياة أهل زين واحتفاظها بذاكرتها الحية بذكريات لم تمحها الأيام، فكانت روايتها معجما غنيا بالتعبيرات الدمشقية، وألوان المآكل والمشروبات، والأمثال السائرة والحوارات المثيرة، والمواقف الانسانية، التي تتهادى أحيانا لتلاصق التراب، وتسمو أحيانا لتعانق السماء، و«غادة» في سردها ذلك كله مسكونة بالاعجاب والحب الكبير الذي لم تبدده آلام روحها في مرحلتي الطفولة واليفاعة، ولم يكن تمردها ورفضها! لا تمرد طفلة تقسو عليها أمها، لكنها تظل في نظرها الحضن الدافئ الذي ترتمي فيه، ولاتجد منه بديلا يملأ فراغ حياتها.

صديقتي غادة السمان..

المجد للموت الذي احتضن جسد الام ففتح للابنة باب الابداع، والخلود للاب الذي جعل من «الغصعونة العصعوصة تقصيرة الجن» كما كانوا يلقبونها نورسا أبيض يحلق في فضاء العالم العربي.. ويمدنا بغذاء روحي خالد. دمشق يا غادة .. التي تحتفظين بها في القلب مازالت وفية لك، وبناتها اليوم أشرعن أجنحتهن للريح، وهن ينتظرن بشغف اتمام روايتك التي لم تنته بعد، ويترقبن كتابة الفصل الأول والأخير من روايتك الذي وضعت له عنوانا : «منفية الى الوطن أو شجار العشاق بين صبية ومدينة».

ولم تكتبيه بعد ايمانا منك بأن أعمال الأديب تظل غير كاملة ولا تنتهي الا بموته، وتطلعا رائعا الى عطاء جديد.. كما ينتظرن إتمام الرواية لتشمل مراحل حياتك التالية.

«الرواية المستحيلة» إنجاز فني كبير يمكن تصنيفه في مصاف الرواية الشهيرة، وهي تعزيز لمكانة المرأة في مسيرة الابداع الأدبي، وحقها في الحرية والكرامة الانسانية. ومرجع للمربين تفتح أمامهم آفاقا تربوية غنية، فمن خلال تحليل شخصية «زين» الطفلة، يطلعون على مخاطر السلطوية في التربية وعيوب الاستبداد وآثاره السلبية على الطفل ونتائجه الاجتماعية البغيضة.



عرض وتحليل : أحمد الحسين *

لقد بذلت قصارى جهدي لأنقل ببساطة لأولئك المهتمين بالجزيرة العربية بعض المعرفة التي اكتسبتها خلال اقامتي بين البدو، وأعتقد أن بعض هذه المعارف ستكون جديدة ومن الخسارة بمكان ألا تدون. لاسيما ما يتعلق منها بالصفات البدوية الساحرة وغير القابلة للتشويه التي يتمتع بها بدو شرق الجزيرة العربية.

وسأشعر بأني كوفئت بأكثر مما أستحق إذا وجد بعض الذين يقودهم عملهم الى الجزيرة العربية العزاء والمتعة، ولكني أكون كوفئت مرتين إذا نجحت في إثارة الاهتمام بواحد من أكثر الشعوب لطفا ومبعث افتخار أنهم «عرب الصحراء».

وعرب الصحراء هو عنوان كتاب جديد صدر هذا العام عن دار الفكر بدمشق، ودار الفكر المعاصر في بيروت . مؤلفه رجل السياسة البريطاني ديكسون الذي عاش فترة طويلة في الجزيرة العربية خلال الثلاثينات من هذا القرن، وقد ترجم الكتاب الى العربية موسى الزعبي، ومنذر المصري ويقع في ٦٠٠ صفحة، ويتألف من قسمين يحتويان خمسة وأربعين فصلا.

وفي الكتاب نقرأ كما يقول الناشر : وصفا حيا وكاملا لحياة البدو في شمال وشرق شبه الجزيرة العربية فقد أقام المؤلف وعمل في المنطقة قرابة ربع قرن ، وعاش مع البدو في خيامهم، واندمج في حياتهم ، ورافقهم في حلهم وترحالهم.

ولم يدع المؤلف شيئا من حياة البادية إلا وأشار إليه، ودونه، فالكتاب سجل حياة ووثيقة تاريخية هامة نكتشف من خلالها طبيعة البادية، وحياة البدو في مختلف المجالات والميادين.

فهو على سبيل المثال يتحدث عن الصحراء والارتحال ونباتات البادية، وحيواناتها، وطيورها، وعواصفها، ورمالها.

كما يتحدث عن الحياة الاجتماعية والسياسية، والاقتصادية وأنماط العيش ومظاهر السكن، والعادات والتقاليد والأعراف البدوية.

ويشير المؤلف الى حياة الغزو، والارتحال، وأثر البيئة الصحراوية على الانسان العربي وهو في كل ذلك يقف موقف الباحث الذي يتحرى أدق الأشياء، وأصغرها فيعرض لنا وصفا لحياة القبائل البدوية في جميع فصول السنة، وينقل لنا عبارات الترحيب، والأمثال ، والحكم،والحكايات، وقصص المغامرات المثيرة، مضيفا الى ذلك الرسوم، والأشكال، والصور التي توضح، وتغني وتفيد.

حياة البدو:

وهو عندما يتحدث عن البدو يقف عند المكونات الدينية والنفسية، والخلقية والجسدية التي صاغت شخصية البدوي، تلك الشخصية التي حازت الكثير من الصفات والفضائل حيث يعترف بذلك قائلا : «إن الفارق العظيم — وأنا واثق أنه لمصلحة البدوي - بين رجل الصحراء في الجزيرة العربية وأخيه الغربي هو أن الحياة بالنسبة للأول غير مؤكدة، فهي مهددة بالخطر الدائم، وهذا ما جعله يتوجه بتفكيره نحو خالقه واضعا ثقته بإله واحد، يمكنه أن يحميه من أعدائه، ومن الجوع أو المرض. إله تتبدل الفصول بأمره، ويمنح الماء والمطر، ومن هنا اكتسب البدوي شعوره الديني العميق وقناعته الراسخة أن كل شيء إنما هو بأمر الله سواء كان خيرا أم شرا، وعليه تقبله دون تذمر».

ويقف كثيرا عند أثر العقيدة الدينية في تهذيب نفس البدوي، وصقل طباعه الانسانية النبيلة قائلا: «إن فكرة الاله تلازمه دائما، واسم الله لا يبارح شفتيه ، وهو يصلي بانتظام خمس مرات في اليوم ولا يقوم بعمل إلا ويسأل الله العون فيه، وباختصارفإن الدين يزرع في نفس البدوي أعظم الفضائل».

الشرف العربي:

ويحتل هذا الموضوع حيزا كبيرا من اعجاب الرحالة والمستشرقين الغربيين الذين زاروا الجزيرة العربية ، وعرفوا أهلها

* كاتب من سوريا

عن كثب.وهو في هذا الجانب يركز على قضية الضيافة، وحقوقها ويصف السعادة الحقيقية التي يشعر بها البدوي عندما ينزل الأضياف في خيمته.

ويصف ديكسون طريقة استقبال الضيف، وتقديم القهوة والطعام له، ويتحدث عن مدة الضيافة وعن الهدايا التي تقدم أحيانا للضيوف ويقول في ذلك : إن منح المضيف الهدايا لمضيفه امتياز للأول اذا كان ذا منزلة ، والآخر فقيرا».

وفي إطار الحديث عن مفهوم الشرف العربي يشير الى رابطة الممالحة ، وحرمة النساء، وحماية الدخيل، ورعاية حق الجار، ويرى أن تلك القيم هي جوهر الشرف العربي، وهوما يطلق عليه الشيمة ويرى أنها تعني عند العرب جملة القيم النبيلة، وهي توازي مفهوم الشرف لدى الأوروبيين.

الخيل العربية:

ومن الموضوعات التي أثارت اهتمام المؤلف تلك الأهمية التي يوليها البدوي لفرسه، وهي مكانة عزيزة ، بحيث تبدو الفرس في نظر البدوي وكأنها أحد أفراد أسرته، أو ربما يؤثرها أحيانا على بعضهم وخاصة في الطعام والشراب والرعاية.

وهو يتحدث بإسهاب عن تربية الخيل، وأجناسها ، وسلالاتها فيقول: الخيل الأصيلة في الجزيرة العربية هي : الكحيلات، الصقلاوي، الهدبان، عبيان، الحمداني، وتعرف باسم الخمسة ، أو الخمسات الرسول، وتليها في الشهرة سلالة الخمسة الديناري وهي : الدهمان ، المعنقية، الشويمان ، الجلفان، أبوعرقوب ويعطي ديكسون معلومات دقيقة عن السلالات التي تنتج عن تلاقح الأصناف السابقة ويسمي من ذلك :الموج ، ريثان، خويزان، وضحان، خرسان، اذا كان الحصان من فئة «صقلاوي» و«ملوه، وسعدان، ورطبان، وسمحان، وخبيصان، ومخلد اذا كان الحصان من سلالة عبيان أو المعنقي.

أما أسماء الخيل حسب أعمارها وذلك منذ الولادة وحتى نهاية العمر فهي تأتي على التسلسل كما يلي : فلو ، حولي، جده، الثني ، الربع، الخمس، السبع، الغرة. ولا ينسى المؤلف أن يورد الكثير من الحكايات والقصص والقصائد التي قيلت في الخيل كما أنه يتحدث عن صفاتها ، وخصائصها وتكاثرها، وطريقة بيعها، وسروجها وأعنتها، وسباقات الخيل، بالاضافة الى أمراضها وطرق المعالجة والعناية بها.

إبل الصحراء:

واذا كانت الخيل قد نالت اهتماما خاصا لدى أبناء الصحراء لقوتها، وسرعتها، وجمالها. فإن الابل حازت أهمية فائقة لقدرتها على الصبر والتحمل في بيئة قامت حياة الناس فيها على الارتحال الدائم.

ويذكر المؤلف الكثير عن خصائص الابل، وصفاتها ، ويعدد أنواعها، وسلالاتها المشهورة في الجزيرة العربية ومن ذلك : العمانية، الحرة، الباطنية، الأرضية ، عطية ، حبيش راحلة، ملحة، المجهم، الشهلة.

ونراه يسمي لنا الابل من حيث أعمارها ، وهي حسب العمر: القاعود، البكرة، الحوار، الحدر، اللقى، الجذع ، الجنبية، الدس، الناقة، الهرش، الفاطر.

وفي هذا الجانب نقرأ تفصيلات كثيرة أو معلومات واسعة عن طعام الابل، ولحمها، وحليبها وأمراضها ومعالجتها، ويفرد صفحات عن وسم الابل، ويمثل لذلك بالرموز، والاشارات التي كانت شائعة بين القبائل العربية في تلك المرحلة.

صيد اللؤلؤ:

ومن الجوانب التي تستحق الذكر نظرا لأهميتها الاجتماعية والاقتصادية يتطرق ديكسون الى صناعة السفن، ويذكر أشكالها وأسماءها.

والسفن من الوسائل الهامة على الصعيد التجاري والاقتصادي، فقد لعبت دورا هاما في تجارة الخليج، وفي مهنة خاصة هي الغوص واستخراج اللؤلؤ.

ويعطينا المؤلف معلومات قيمة عن ازدهار صناعة اللؤلؤ في الخليج العربي وخاصة في مرحلة ما قبل الحرب العالمية الأولى فهو يذكر على سبيل المثال أنه كانت تنطلق ٧٠٠ سفينة من الكويت وحدها في موسم الغوص وأن عدد العاملين في هذه المهنة يتراوح ما بين ١٠٠٠٠ – ١٥٠٠٠ انسان ما بين السياب والغواص والعاملين الآخرين.

ويتحدث ديكسون عن وسائل الغوص، ومعداته كما يتحدث عن الأخطار والأمراض التي يتعرض لها الغواصون ويشير الى كساد صناعة اللؤلؤ ولاسيما بعد ظهور وانتشار اللؤلؤ الصناعي.

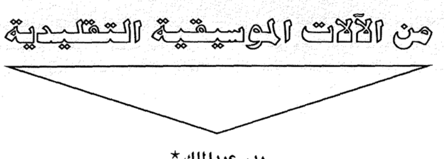
أما أشهر أنواع اللآلىء فهي كما يذكر: الجيوان، الشرين، الغلوار ، الغات، البدلة.

والواقع أن تقديم صورة شاملة عن محتوى هذا الكتاب النفيس من الأمور الصعبة، لأن الكتاب يستحق قراءة متأنية لكل صفحة من صفحاته ، وحسبنا مما سبق أن نشير الى أهميته والى الملامح العامة، والمنطلقات الأساسية التي شكلت مضمونه ومحتواه.

وعدا الفصول الكثيرة التي احتوت على معلومات دقيقة وتفاصيل أصبحت بالنسبة لنا مجهولة أو منسية، فالكتاب احتوى مجموعة من الملاحق حول أنساب بعض القبائل كما احتوى على وثائق عن بعض الشخصيات التاريخية التي لعبت دورا هاما في حياة شبه الجزيرة العربية في تلك المرحلة ذات الحساسية الشديدة.

واذا كان البعض يأخذ على المؤلف بعض المغالطات ، وخاصة في تفسير أو فهم بعض المواقف والعادات فهذا لا ينفي بل ولا يتعارض مع رغبته وحرصه على رسم صورة نقية عن عرب الصحراء، ولاسيما في أذهان أبناء قومه الأوروبيين، الذين حمل بعضهم انطباعات خاطئة عن العرب، وجزيرتهم ، كرستها بعض الكتابات غير النزيهة لرحالة، وتجار غربيين طافوا هذه المنطقة، وانتشروا بين قبائلها، ولكنهم لم يتمكنوا من فهم وادراك خصوصية وتفرد عرب الصحراء.

واذا كان ديكسون قد لبى نداء الصحراء، واستجاب لسحرها، فقد خلد ومن موقع الحب والاعجاب مرحلة زمنية أصبحت أصداؤها بعيدة عن حياتنا المعاصرة ولكن أثرها يظل يشدنا الى جاذبية الصحراء، وندائها العميق.



من الآلات الموسيقية التقليدية

بدر عبدالملك *

السنتور بين عشق الغجر وجنون زوربا

مازال هناك خلاف على الموطن الأصلي لآلة السنطور (أو تلفظ السنتور) بين علماء الآثار وعلماء الاثنوغرافيا وبالذات علماء الاثنوغرافيا المختصين بآلات الموسيقى غير أنهم يرجعونها الى مرحلة تاريخية قديمة لما قبل الميلاد. فاذا كانت هناك آراء تصر على أنها آلة تنتمي الى الشرق القديم. فانهم أيضا لا يختلفون عن أنها ابنة حوض الأبيض المتوسط والحضارة الفرعونية.

وهناك رأي أنها قدمت من حضارة الاغريق ورحلت مع مسيرة الغزو والجيوش نحو الشرق. أما كيف رحلت فهناك اختلاف في الزمن والمسار ودقة التوقيت. البعض يعتقد أنها مرت الى تركيا ثم ايران مرورا بمنطقة حضارة الرافدين وبلاد الشام. أو ان العكس هو الصحيح. أي ارتحلت من ايران الى حضارة الاغريق عبر المنطقة الثرية بالحضارة وهي بلاد الرافدين وبلاد الشام. حيث استوطنت فيها الحضارة الآشورية والأكادية والسومرية والبابلية. كل تلك السلالات محفورة حقائقها في الحفريات والآثار والنقوش.

وتعتبر آلة السنطور أو السنتور بلفظ التاء بدل حرف الطاء. كما هو في اللغة الفارسية واليونانية آلة وترية شبيهة بآلة القانون، إلا أنها تختلف عن القانون في طريقة العزف. فالقانون يعزف عليه بريشتين مصنوعتين من الفضة أو ما شابهها، يضعهما العازف في سبابتيه اليمنى واليسرى، ثم ينقر بهما على الأوتار التي يضعها أمامه وقد استقرت بشكل أفقي.

أما السنطور أو السنتور فان العازف يأخذ بالضرب على اوتاره بعصوين من الخشب. ويقوم بتبديل الأصوات بتحريك الحمالات التي تسند الأوتار من تحت ، وهي مصنوعة من الخشب. بعض المختصين بتاريخ الآلات الموسيقية يرون أن السنطور انبثق من تطور موضوعي لآلة الهارب الآشورية. وهذه احدى الفرضيات. ولكن هناك رأيا يرجعها الى الحضارة الفارسية. اذ أن لفظة السنتور فارسية مما يفرض احتمال أن أصلها المادي جاء من هناك . بالاضافة الى النقوش الجدارية وحضورها المنتظم في القرن السابع عشر.

وتحتوي آلة السنطور على خمسة وعشرين وترا معدنيا. وتكون مقسمة ومشدودة بشكل رباعي، فكل أربعة أوتار لها درجة صوتية واحدة. بذلك يبلغ عدد الأسلاك أو الأوتار في السنطور مئة وتر مع مفاتيح يبلغ عددها مئة أيضا. وتقع على يمين الآلة ويتوزع كل مفتاح لوتر منها مخصص للدوزان أو التيونك.. لتضبيط الانغام والدرجات الصوتية.

وظلت الآلة برغم قدمها محصورة بين بعض البلدان كايران وتركيا واليونان. وبعض بلدان المنطقة العربية والقفقاس، الا أنها محدودة الاستعمال. ولم يتم ادخالها الى الأوركسترات العالمية. ونتيجة لتشابهها مع القانون فقد انكمش استعمالها أيضا وانحصرت بين المهتمين بالعزف على الأغاني الفلكلورية والقديمة والتراثية وطائفة الغجر في منطقة البلقان.

ومن شاهد فيلم زوربا اليوناني الشهير،والذي مثله الممثل الأمريكي المعروف انتوني كوين، فإنه سيرى العلاقة الحميمية بين زوربا وآلته السنتور، والتي تلفظ في اللغة اليونانية «سنتوري». وقد ركز على أهميتها الكاتب نيكوس كازنتزاكيس كونها تحمل دلالات انسانية وروحية بين شخصيته في الرواية وهو زوربا وعلاقته بالآلة والعزف والرقص.

ومن المعروف ان السنطور تستخدم أكثر في الجزر

* كاتب من..........

اليونانيـة القريبة من الحدود التركيـة، مثل جزيرة مـدليني نتيجة العـلاقة التاريخية بهذه الجزر والحضـارة الهيلينية. ومع التـأثر والتـأثير كانـت رحلة آلـة السنطور مـن شرقنا القـديـم الى حضـارة الأغـريـق. في الـوقـت الـذي انكمـش حضورها في موطنها الأصلي ايران وجدت لها مكانة مرموقة بين الغجر والجزر اليونانية.

السيتار والسلم الموسيقي الهندي المقدس

تعود جذور آلة السيتار من النـاحية التاريخية الى أصل فارسي. وكانت كآلة وترية تحتوي ثلاثة وأتار شبيهة بالعود الفـارسي. أما الآلـة الهنـدية الحديثـة فقـد أصبحت بعتبـات ونقـوش ولها سبعة أوتـار معدنيـة بعضهـا يتم استعمالـه للحن والبعض الآخر يستعمل كدنـدنة. وهناك مجموعة من الأوتار المتجانسة في السيتار.

أما طريقـة العزف فإن الأصابع تعـزف على الأوتار مع ريشة تلبس في ابهام اليد اليمنى. والحان عديدة متغيرة لهذه الآلـة يتم استعمالها. وفي السنـوات الأخيرة أصبح السيتـار أكثر شعبية في الغـرب عن طريق الموسيقـار الهندي الشهير« رافي شنكر»، المعروف عـالميا بسيطرته وتحكمـه بهذه الآلة. وقد منحته حكومة الهند ألقـابا شرفية رفيعة واعتبرته ممثلا وسفيرا للثقافـة الهنديـة الراقية في عـالم الموسيقى الهنـدية الكلاسيكية.

وقد شجع رافي شنكر كثيرا من الموسيقيين الغربيين على الاهتمام بهذه الآلـة وكـان مـن ضمنهـم عـازف الفيـولين الشهير الأمريكي اليهـودي مناحين الذي التقى مـع شنكر في احدى الحفـلات الكبرى في قاعـات البرت هول في لنـدن حيث عزفا سوناتا شهيرة أطلقا عليها اسم «الشرق يقابل الغرب». فكانت حـوارا روحيا وحضاريا وانسانيـا بين آلتي السيتار والفيلوين الـوتريتين. فكانت قمة وتعبيرا عن التـوحد الثقافي للغة الموسيقى الكلاسيكية.

وتـأثرت فـرقة البيتلـز في منتصـف الستينات بـألحان وانغام آلـة السيتار الهنـدية ممـا دفع بـروادها يـومذاك الى ادخال نغمات تلك الآلـة ضمن أغنياتهم العصرية كجـزء من التحديث والتلوينات الموسيقية التي عاصرت تلك المرحلة من تفجر التقنيات والثورات والبحث عن الجديد مع أهمية ابراز قيمة التواصل الحضاري بين الشعوب عبر الموسيقى وآلاتها الحية حيث لا تعرف الموسيقـى ولا آلاتها جسورا أو حدودا بين الثقافات الإنسانية المختلفة.

وترتبط الموسيقى الهندية وآلاتها من الناحية التاريخية والميثولـوجية بمعتقدات دينية وطقـوسية. فقد كـان الهنود القدماء يعتبرون الموسيقى هديـة وعطاء من الاله كما ورد في أساطيرهـم. وكانـوا يؤمنون بـأن الاهتهم «ســاراسواتي» منحتهم آلة (الفينا) الموسيقية الوترية وصممتها لهم لتكون أثمـن وأبهى الآلات الموسيقية. بـل وذهبـت بعض البحـوث لدى الاثنـولوجيين الموسيقيين الى قـولهم بأن الالـه براهما منحهم مجموعة من الأغنيات والمعزوفات الموسيقية المقدسة والتـي ارتبطـت ارتبــاطـا مبـاشرا بعبـاداتهم الـــروحيـة والفلسفية.

ويحمل القـدماء الهنـود من الاعتقـاد الى درجة الايمان بـأن السلم الموسيقـي الهندي مقـدس أشـد التقديـس، وأن موسيقـاه ذات أثر سحري على الطبيعـة. فهي تسقـط المطر، وتتغلـب على كسـوف الشمـس وعلى غضـب الـريـاح، بـل واحيانـا تؤثـر في النجوم والكـواكب والأرواح. ومـع تطور الآلات الوتـرية في الهند انبثقـت معها آلة تسمـى «ماذودي» وهي آلة تشبه آلة العود المصرية برقبتها الطويلة.

وعرفت الهند في تطـورها الحضـاري ومسيرتها الكبرى آلة الربـابة والتي تشبه الـربابة العربيـة والمصرية على وجه التحديد. ويذهب الباحثون في علم الموسيقى الى أن للهجرات التجارية والفتـوحات العسكرية تـأثيرا كبيرا في جلب الآلات ونقلها من الهند وإليها. فقد رحلـت قبائل من البحر الأبيض المتـوسط الى الهنـد. مثلما نقـل الفـراعنة المصريـون آلاتهم الموسيقية الى الهنـد حتى أصبحت من الآلات الشعبيـة هناك مثل آلة الفلوت والمزمار والقيثارة. لدرجة كبيرة من الشيوع والانتشار حتى يومنا هذا.

ونتيجة للطبيعة الروحية والصوفية للموسيقى الهندية فـان طقوس الاحتفـالات في العـزف والاستماع والتواصـل بحاجة الى شعائر خاصة في المجتمـع الهندي. وقد قام بعض الموسيقيين الهنـود ومعـدي الحفـلات والبرامـج في مـدينـة نيودلهي الى اقامة حفلة للناي الخشبي البدائي وآلة السيتار في الهواء الطلق، وأغلقـوا الأضواء بحيث يصبح المنـاخ العام تحت هيمنـة الصمـت المطبق والظـلام المعتـم بهدف تهيئـة الحواس واستنفارهـا وتركزهـا بكثافة لـدرجة كانـت بحة الهواء والنفخ الخافتة يمكـن الاستماع إليها. وتنتقل نغمات الناي الى الأذن والحواس دون جهـد فتتوحد الموسيقـى مع سكون الطبيعة والروح.

القدس في أعمال رسامي الكاريكاتور العرب

فايز سارة *

احتلت القدس وقضيتها حيزا واسعا من انشغالات الرأي العام العربي بكل قطاعاته وتكويناته ، وهو اهتمام يوازي أو يفوق اهتمام السياسيين العرب بالقدس وقضيتها، ذلك أن الرأي العام العربي بما تمثله القدس له من أهمية دينية تاريخية وثقافية وقومية، وما يربطه بها من أواصر وصلات، لم يجبر القضية على الدخول في ترتيبات وتكتيكات السياسة وبخاصة اليومية التي يقوم بها رجال السياسة، بل إن الرأي العام تعامل مع قضية القدس بصورة عفوية وبسيطة ، لكن بمستوى ما تحتاج إليه القضية من اهتمام ومتابعة.

وبطبيعة الحال فإن الفنانين ـ وهم طائفة من الرأي العام ـ يعتبرون من أكثر الناس حساسية بمحيطهم وقضاياه، سواء بما لديهم من امكانيات ثقافية ، وخبرات تقنية، وقدرات بصرية ، اضافة الى ما عندهم من رؤى فكرية ـ سياسية ، قد لا يكون من الممكن التعبير عنها قولا، لكن ذلك الأمر ممكن عن طريق الرسم والتشكيل ، وفي هذا هناك كثير من الأعمال الفنية التي تناولت القدس وقضيتها من جوانب عدة ، وكانت أعمالا جيدة ومميزة.

ورسامو الكاريكاتور العرب، لم يكونوا بعيدين عن التعامل مع القدس مدينة وقضية شأنهم في ذلك شأن بقية الفنانين، وقد أضافوا الى ذلك في تعاملهم مع الموضوع، قراءة اللوحة والمعطيات السياسية المحيطة بالقدس وقضيتها، حيث أحاطوا بالقضية بحيثياتها وتفاصيلها، وتعاملوا معها بصفة كلية وفي بعض الأحيان بتفاصيل جزئية، مما أدى أحيانا الى تغليب جانب على جانب، أو اختصار بعض جوانب القضية، لكن ذلك — في غالب الأحيان ـ لم يترك انعكاسات سلبية على أعمال رسامي الكاريكاتور العرب، بل على العكس جاءت النتائج: إضاءات قوية على القدس وقضيتها ، وإثارة متواصلة في جوانب الموضوع.

قدس تحت الاحتلال :

لقد جلب الاحتلال الاسرائيلي للقدس عام ١٩٨٧ واقعا جديدا ، مأساويا، إذ لم يضع المدينة بما فيها من بشر ومعالم تحت قبضة الاحتلال العسكري المباشر فحسب، بل أعلن ضم المدينة الى الكيان الصهيوني ، وتم إخضاعها الى «قانون الدولة وقضائها وإدارتها» وذلك في خطوة واضحة ومعلنة لـ«تهويد المدينة»،وهي السياسة التي جرى متابعة فصولها على مدى ثلاثين عاما مضت على الاحتلال.

إن هذا التعبير عن عملية تهويد المدينة نراه في الكاريكاتور في لوحة رسمها الرسام المصري حامد نجيب عندما وضع القدس ممثلة برمزها الأقصى داخل نجمة سداسية مخططة على شكل أحجار بناء وقد كتب عليها «مستوطنات» حيث ان الاستيطان هو عملية ابتلاع وهضم، وهو الطريق الرئيسي باتجاه «التهويد».

غير أن في التفاصيل أشياء أخرى، عبرت عنها لوحة رسمها رسام الكاريكاتور السوري علي فرزات يصور فيها الأقصى رمز المدينة وبجانبه رسم آخر له نفس السمات، ولكن في أعلاه تم استبدال «الهلال الاسلامي» بـ«الشمعدان اليهودي» بمعنى تأكيد الاتجاه والجهد الاسرائيلي نحو تهويد المدينة ورمزها الأساسي المميز.

وقد عبر أحد رسوم طه عيسى رسام الكاريكاتور السوري عن عملية تهويد القدس معالم وسكانا، عندما رسم يهوديا وهو يحمل القدس برمزها ونباتها وبشرها وبناها، ويركض باتجاه مؤشر يقود الى التهويد، وتلك مختصرات حالة تهويد القدس، التي تتوالى فصولها بدعم من الولايات المتحدة كما يرى رسام الكاريكاتور العراقي هاني مظهر في لوحة يقدم فيها حصان طروادة الأمريكي، والذي من خلاله يتسلل اليهودي الى مدينة القدس، فيما يشير رسام الكاريكاتور الأردني جلال الرفاعي الى جانب من المساعدة الأمريكية لعملية التهويد في رسم يبين كيف يضع الكونجرس الأمريكي القدس أمام نظام الاستيطان المشهر سلاحه للاجهاز على المدينة في الوقت الذي يكون فيه العرب والمسلمون خارج أية فاعلية حقيقية وجدية تمنع عملية التهويد.

مدينة خارج تاريخها وتراثها:

لقد جعلت تلك الوقائع في عملية تهويد القدس المدينة من طبيعة أخرى، وهي المدينة التي طالما عرفت باسم «مدينةالسلام» يظللها الحب والتوافق بين البشر بغض النظر عن دياناتهم وطوائفهم، وهي الصفة الأساسية للمدينة قبل الاستيلاء الصهيوني عليها عام ١٩٦٧ والاتجاه الى «أسرلتها» أي تحويلها الى مدينة اسرائيلية ـ على نحو ما يقوله الاسرائيليون

★ كاتب وصحفي ومشرف على تحرير موسوعة الكاريكاتور العربي.

حـاليا ــ وفي هذا يقـدم حامـد نجيـب لوحـة تبين سور القـدس وبوابتها المغلقة المرفوع أعلاها لافتة «القدس مدينة السلام» لكن لافتة أخرى مـوضوعة في أسفل السـور جانب البوابـة تعلن منع دخول حمامة السلام، مما يدفع الى ظهور التعجب والدهشة لدى حمامة السلام الراغبة في دخول المدينة.

وليس هـذا هـو الأمـر الـوحيد في وضعيـة القـدس تحت الاحتـلال، بل هنـاك متغير آخر ، يتنـاق مع طبيعتهـا التاريخيـة وصفتها كمدينة للسـلام، وهو ظهور المدينة ـ برمزهـا ـ كشاهد يرى كيـف يغرق جنـود الاحتلال بـدم الفلسطينيين من سكـان المدينة، وهو ما تـؤشر إليه لوحة الرسام السـوري حميد قاروط حيث يختصر في رسمـه هذه التفـاصيل اليـومية لعمليـات القتل والجرح التـي يقـوم بها الجنـود الاسرائيليـون والمستـوطنـون اليهود كما في كل الأراضي العربية المحتلة.

إن وقائع كهـذه تجعل النـداءات تتلاحـق من أجـل القدس، ويقدم الرسام هاني مظهر لوحة في ذلك مصورا فتاة وقد ارتدت زيا اسلاميا وضعت يـديها على رأسها وأخذت تصرخ بكل قوتها منادية «واقدساه» فيما يبدو في أسفـل الصورة، عرب متشاغلون ، وكأنهم لم يسمعوا شيئا!

ويقـدم ياسين الخليـل رسام الكـاريكاتـور السوري عمـلا يتناول الموضوع عينه من زاوية أخـرى،إذ يقدم القدس من خلال رمزهـا الأقصى، تصرخ بقوة تلك الصرخـة المعروفة في التـاريخ العربي ــ الاسلامـي «وامعتصماه» في حين يقدم كـل واحد مـن شخصيات العـرب المرسومين في جانب الصورة اسمـه المختلف عـن اسـم المنـادى لـه، والأخير في هـؤلاء يتسـاءل «مين اسمـه معتصم» . وفي ذلك تبدو المأساة وقد وصلت حد السخرية المرة.

العرب والمسلمون أيضـا في تعاملهم مع القـدس وقضيتها على نحو مـا يراهـم رسامو الكـاريكاتـور غير فاعلين ــ كما هو الواقع ـ وردة فعلهـم بكائية ـ خطابية ، بكـائية: كما يقدمهم علي فرزات في لوحته ، وعنـدما يصور رجلا وقد غلبه البكـاء الشديد ليملأ وعاء مـن الدموع كتب عليه «من أجـل القدس» وردة الفعل العربية خطابية على نحو ما يقدمه حميد قاروط في لوحته الثلاثية الصور، حيـث يظهر رمز القـدس في الخطاب الأول، ثم يـأخذ في الاختفاء جزئيا في الرسم الثاني، بل يختفي كلية في اللوحة الثالثة، مما يشير الى تضاؤل الاهتمام بقضية القـدس، حتى على مستوى الخطـاب السياسي، واتجاه هـذا الخطـاب الى تجاهل القضيـة أو تغييبها.

والواقع العربي ـ الاسلامـي في تعامله مع القدس وقضيتها يقدم لنا نموذجا من حـالة الارتباط والحيرة في بحث الفلسطيني تحت الاحتلال عن مصير القدس في الوقت الذي توالى على السلطة في اسرائيل حزبان كل منهما أكثر تطـرفا وتشددا بصدد القدس، إذ يـدور في ذهن الفلسطينـي هنـاك أن خيـارات المدينة هـي بين

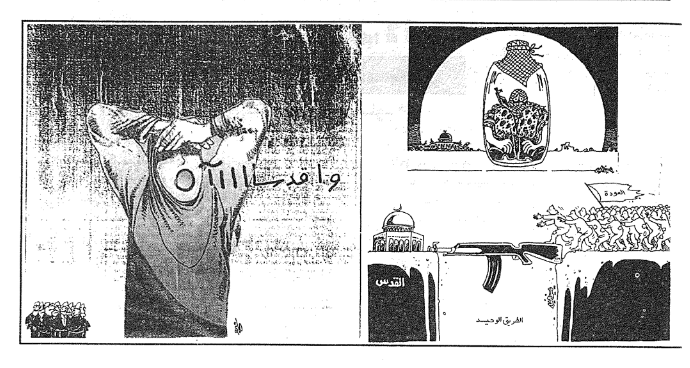


الطاعـون «حزب العمـل» أو الكوليرا «حـزب الليكود» وذلـك على نحو ما تضمنته لوحة الرسام اللبناني حبيب حداد.

وبالتـأكيد فإن الـواقع يبدو أكثـر مرارة وقسوة في الـوقت الذي يحبس نهج المقاومـة، وتترك القدس أسيرة وقائع الاحتلال والأسرلة، وفي آن معا أسيرة لضعف وتـردي ردة الفعل العربية ـ الاسلاميـة، ويقدم لنا ياسين الخليـل مشهدا مأساويـا في هذا،اذ يصور في لـوحته المقاومة وقـد وضعت مع سلاحهـا في قارورة زجاجية بحيـث أصبحت عاجزة عن القيام بـأي جهد، فيما رسم القـدس في خلفية الصـورة، رابطـا بصـورة خفية بين المقـاومـة المحبوسة والقدس الأسيرة.

وهذا الـربط لا يقـدمه يـاسين الخليل وحـده، فنجد رسـام الكاريكاتور الأردني جمال عقل يقـدم رسما لفتاة تلبس الكوفية الفلسطينية حاملـة رمز القضية، ومن عينهـا الأولى يطل المسجد الأقصـى رمز القـدس، فيما هــي تفكر مـن اتجاه عينهـا الثانيـة بصـورة الفدائي المقـاوم، الفدائي الـذي يحمـل سلاحـا يرسـم مستقبل المدينة، بل مستقبل القضية الفلسطينية برمتها.

إن الطريق الى القـدس معروفة واضحة لـدى العرب جميعا، وهــي طريـق واحدة كما تبـدو في الذهـن العربي، غير أن رسـام الكاريكاتور المصري الراحل نبيـل السلمي، يكشف لنا شيئا آخر غير الصورة الذهنية، إذ يكشف مواطن عربي طرف الخط المحدد لطـريق القـدس، فيتبين لـه أن تحت الغطـاء أسهم معـاكسـة في مسارها ،وهذا يصـور بعضا من الاشكاليات العربيـة في تعاملها مع قضيـة القدس بخـاصة ومـع القضية الفلسطينيـة والصراع العربي ـ الاسرائيلي عموما.



والطريق الى القدس ـ كما يراه الرسامون العرب عموما ـ محتواه القوة، وهو ما تؤكده الوقائع السياسية التي يفرضها الاسرائيليون في القدس، وعليها، وخلاصتها اتمام عملية التهويد والأهم فيها بناء المستوطنات وجلب المستوطنين واعلان القدس «عاصمة اسرائيل» إضافة الى الاعلانات المتكررة برفض الانسحاب من المدينة أو حتى الدخول في تفاصيل لبحث وضعها ومستقبلها، وهو أمر يكتسب وضعا خطيرا مع حقيقة أن الجهود الدولية المختلفة لم تنفع في تغيير السياسة الاسرائيلية إزاء القدس، الأمر الذي لا يفتح خيارا أمام العرب والفلسطينيين خاصة للتعامل مع قضية القدس، إلا من خلال القوة، وهو ما يلاحظه، ويشير إليه رسامو الكاريكاتور العرب.

ويقدم عبدالوهاب العوضي رسام الكاريكاتور الكويتي رسما فيه قبة المسجد الأقصى وفي أعلاها الهلال ، وقد انعكس ظل الهلال على القبة بشكل بندقية للدلالة على حالة المقاومة، بل على طريقها أيضا، وفي أسفل القبة، وضع الرسام أحجارا ومن قبل هذه الأحجار نبتت زهرة، وربما كان التفصيل الأخير وجها آخر للمقاومة مقاومة الحجارة والأطفال التي ابتدعها الفلسطينيون في القدس وغيرها من انحاء فلسطين، بعد أن افتقدت المقاومة السلاح المعروف والتقليدي في ظل ظروف غاية في التعقيد والتداخل.

إن الطريق الواضح والصريح الى القدس يرسمه ياسين الخليل، إذ هو يضع البندقية جسرا بين مسافتين، تبدو الأولى وقد حملت أفواج العائدين الفلسطينيين ـ كما هو مفترض ـ وحملت الثانية اسم القدس، وقد اتجه رأس البندقية نحو القدس كرأس سهم وفيما بين المسافتين كتب الخليل بخطه «الطريق الوحيد» ، ورغم أن اللوحة تؤشر الى طريق الفلسطينيين للقدس ـ للوهلة الأولى ـ فإن التدقيق فيها ربما يقودنا للقول إن الرسام يرى : أن القوة والبندقية هما الطريق الى كل فلسطين وليس القدس فحسب.

وبالتأكيد فإن طريق الفلسطينيين والعرب والمسلمين للقدس ليست ميسرة ولا سهلة سواء كانت عن طريق المفاوضات ــ كما هو واضح فيما يحدث ـ ولا عن طريق القوة والعمل المسلح ـ بحسب التجربة التاريخية المعروفة ــ مما يجعل مستقبل المدينة غامضا ، بل هو أقرب الى أن يكون كما تراه اسرائيل في أن تصبح القدس مدينة يهودية. لقد لاحظ واستشف رسام الكاريكاتور السوري علي فرزات احتمالا كهذا في ظل استمرار حال القدس على ما هو عليه الآن وقدم لوحة ،يبين فيها كيف يتقاطر العرب أمام كوة تذاكر إسرائيلية، يجلس فيها جندي ، يأخذ رسوما مالية للراغبين من العرب في التطلع الى القدس وقبة الصخرة من خلال منظار قوي وكبير، إذ أن القدس بعيدة عن أيدي العرب وعن أنظارهم أيضا وهذا بعض حالهم الآن.

تلك هي ملامح لوحة عامة لما قدمه رسامو الكاريكاتور العرب في تعاملهم مع القدس وقضيتها وبالتأكيد فإن في التفاصيل أشياء كثيرة، تكشف مدى التزام الرسامين بهذه القضية وحرصهم الشديد على مستقبل القدس مدينة عربية فلسطينية ، كما كان على مدى آلاف السنين.

آدم حاتم: لا أحد

عذرا لهذا الاسطبل

محمد مظلوم *

في كل مرة يُسأل فيها الشاعر الراحل آدم حاتم لماذا لم يطبع ديوانه الأول حتى الآن؟، كان جوابه المعهود: قصائدي خيول برية ولا أرضى أن أضعها في أسطبل، ومع أن الاجابة لم تكن تخلو من سخرية سوداء، فإن آدم رحل من بيننا تاركا قصائده مبعثرة - كحياته - في كل مكان، فهل سينزعج منا آدم ونحن نتأمل خيوله البرية في : لا أحد؟

لقد قرأت قصائد آدم مرات عدة،قرأتها ونحن بصدد جمعها ومقارنتها بين ما تركه من مخطوطات لدى الصديق الشاعر أحمد محمد سليمان ، وبين ما احتفظ له عندي من قصائد وقرأتها ثانية والديوان في طور التدقيق والاخراج النهائي، وقرأتها أيضا والديوان مطبوع بصيغته الحالية، وقبل ذلك قرأت ما كان ينشره من قصائد في الصحف والمجلات.

وفي كل قراءة تعلن قصائده عن شعر صريح، شعر خارج التيارات والمدارس والنزعات، لكنه شعر داخل الشعر نفسه، والتجربة التي توثق الألم بأوجاعه، والمنفى بوجوديته، والماضي بأسطوريته. ولهذا، فلا ينبغي قراءة شعر كهذا بمعزل عن تجربته ، ولعل آدم من القلائل الذين توحدوا مع كتاباتهم سيرة وتوجها، فهو لم يكن معنيا كثيرا بالتأليف البلاغي الخارجي، لكن صراحة شعره تقدمه لنا شاعر التجربة بامتياز.

جدل الحياة / الموت

ليس ثمة حد فاصل بين الحياة والموت لدى آدم حاتم انهما مصير دائم في ضفة واحدة ووحيدة، أما ما يشاع عن «مهرجان الحياة» فقد انفضت نهائيا من التاريخ الشخصي لآدم. انه ينتقد الموت والحياة:

«الموت لأنه لم يأت والحياة التي ذهبت هكذا فيما اتفق »
(ص٥)

في قصيدة «تلك هي حياتي» والتي كان الشاعر قد نشرها في مكان آخر تحت عنوان «ذئاب تقود نيزكا» يبدأ آدم بتعريف بسيط:

«جدول الدم الذاهب
الى فم الساحرة
تلك هي حياتي» (ص ١٤).

وبهذا التعريف - ببلاغة سوداء - يقدم آدم صورة مصغرة للدهشة الداخلية التي تسكنه، دهشة متشحة بالخوف، لكنه يتمتع بذاكرة متداخلة تلمع في انفاقها صور شتى من «الحياة» الواقعية، ومن الحياة «الميتة» أو المستحيلة كذلك.

«انظر الى الماضي كطفل
يتفرس في صورة أبيه
الذي قتل في الحرب» (ص ١٣).

داخل جدل الحياة، الموت نفسه يجيد آدم طريق المرثيات! إنه يصيغها لنا بصوفية باطنية، تقترب من اشراقات ابن عربي، وتجليات الحلاج وشطحات أبي يزيد، وتذكرنا في الوقت نفسه بمراثي «ريلكه» حيث الطبيعة تغار مما عليها من أحياء فتعمل على استردادهم عبر لا نهائية الموت.

لكن مراثيه تلك ، يخلطها آدم - بإرادته - بغرض نقيض : الهجاء. فإذ يوجه «رسائل الى الموتى» وإذ يبدو كأنه يرثي «الموتى» هو في حقيقة الأمر يهجو الحياة والأحياء فيها أيضا.. وأحيانا يقلب المعادلة، فيخاطب من في الحياة على أنهم أموات يستحقون الرثاء! وهكذا يفعل مع نفسه:

«أوقفني بين الأموات
وقال لي:
إنهض فأنت أجمل الأحياء» (ص ٢٥).

آدم إذن «هجاء» أيضا. لكن بذلك الهجاء المشحون بنزعات عدوانية أو الصادر عن ذات مرضية. بل يصيغ آدم هجاءه بحكمة وتأمل ممزوجين بألم وإشفاق لأجل أولئك المتلفعين بشعارات تريد تغييب الشعر والوطن! كما في قصيدتي : «مالك الحزين» و«الساهرون» وهذا المطقع من «رسائل الى الموتى»:

«وطني الصغير
أنت الذي قدمت النار والشعر
لمن لا يعرفها
أتساءل وأنا وحيد في جنازتك
لماذا لم يرتفع نحيبي
في تلك الساعة ، نحو الله؟ » (ص ٢٠).

في نهاية قصيدته «تلك هي حياتي» يتناسل التعريف المبسط الذي أشرت إليه ليقدم لنا آدم تعريفات متصادمة لا تخلو من القسوة معرفا أو ناكرا حياته:

«حكم إعدام في صباح جميل
قرصنة كادت تغير مجرى الأمور
وكر الملائكة الذي تفكر نوافذه بالهرب،
عاشق تحرس أحلامه سبعة مستحيلات
تلك هي حياتي» (ص١٨).

الاسم والمنفى

آدم حاتم أو «سعدون حاتم الدراجي» كما ورد في شهادة الميلاد، وربما في شهادة الوفاة أيضا! يفقد اسمه في الحياة ولا

★ كاتب من ...

يستعيده إلا بعد موته. لكن أية حياة؟ حياة المنفى.

لقد اختار «سعدون حاتم الدراجي» اسم آدم وعاش به منذ خروجه من العراق عام ١٩٧٨ . فهل لذلك علاقة«بآدم» المطرود من الجنة!

لقد عاش آدم وفي داخله شخص آخر باسم آخر وذكريات أخرى يلتقي الشخصان أحيانا ويتبادلان الحديث وربما يختصمان، ولعل هذا ما يفسر لنا انشغال آدم في اظهار صوت مواز لرجل غامض في داخله، يتحدث عنه بحرية، وبضمير الغائب مما أعطى قصائده سحرا دراميا يتشكل عبر ما يسمى «تشيؤ الذات» أي جعلها شيئا خارجيا، وهو ما يمثل التطور اللاحق في قصيدة الحداثة، حيث استبدال قصيدة «القناع» لدى السياب والبياتي بإحالة الذات الى تيهها، الى سؤالها الأزلي عن جدواها في معمعات غربتها واغترابها مع الآخرين وفيهم أيضا.

يمكن وصف قصيدة «من هو الشخص الذي كتب هذه القصيدة» بأنها نموذج واضح ومثال دقيق لهذا «التشيؤ» في الذات:

«شخص تنازع عقده الثالث صنوف الزوال
يحيا على قمم الخسارة
وينتظر من الله أن يتوجه أميرا على الخراب،
في النهار ترفع يداه مطرقة العداوة
وفي الليل يمضي لاشعال الحرائق في قرى النوم
يحلم بالخيول والمجوهرات
رغم أن جسده خال من المعادن
سوى بضعة من ازرار معطفه الذي
صار من شدة التسكع يعرف الطرقات
الى مخارف الجحيم» (ص ٤٢).

وبالاضافة الى ما يؤكده هذا المقطع من انهمام آدم في مشكلات شخص آخر منفي في داخله، فإن المقطع يمثل - كذلك - تخطيطا نفسيا لعوالم هذا الشخص، والذي يتنبأ له الشاعر أن يزول قبل زوال عقده الثالث.

صياد الحانات

عرف عن آدم أنه صياد الحانات ونديمها أيضا، حتى أن أول لقاء لي به بعد وصولي الى دمشق في خريف ١٩٩١ كان في «حانة» لكأنه كان يتمثل بقول طرفة، «ففي الحانات تصطد». وألا تتضح «الحانة» بوصفها مكانا خاصا في قصائد الشاعر فذلك يحمل أكثر من إشارة، ليس أقل منها أن آدم الذي عاش صعلوكا ومشردا في حياته لم يقدم لنا مشهدا يوميا عابرا من صعلكته المعهودة، لم ينشغل بتفصيلات الحياة الصغيرة، عن سؤال الحياة الوجودي، بجانبها الفلسفي العميق.

الحانة التي كان آدم على علاقة خاصة بها ليست الا جهة أخرى يتأمل الشاعر «منها» حياته هناك دون أن يهتم كثيرا بنفعيتها الموضوعية الآنية:

«لا أحد يصحح خطأ الموت
كما تقول الشاعرة
التي أصادفها في الحانات كثيرا (ص ٢٨)

ثمة «لا أحد» في الحياة ولا أحد في الحانات»

الجميع يستحقون المراثي من آدم لأنهم ذهبوا بعيدا أو يستحقون الهجاء لأنهم تركوه وحيدا. ومع هذا يحذرنا آدم من الآخر الذي في داخله وكأنه يعتذر مسبقا عما قد يقترف:

«إحذروا هذا الفتى السكران
ربما سيسيء إليكم
لا لشيء إلا لأنه أساء الى نفسه كثيرا» (ص ١٦).

يذكرنا آدم كثيرا بعبد الأمير الحصيري، الشاعر الرجيم والصعلوك الذي توفي في بغداد في السنة التي غادرها آدم، وبعمر يقارب العمر الذي توفي فيه أيضا!

لكن الحصيري، كان «شاعر الحانات» يفيض فيها شعرا وسكرا، لقد رأى فيها مكانا آمنا خارج الحياة، أما آدم فقد غاص عميقا في سؤال الألم في الحياة.

يقول الحصيري في ديوانه «أنا الشريد»:

أنا الشريد فما للناس تذعر من   وجهي وتهرب من أقدامي الطرق

بيد أن آدم لا يجد جلاسا في الحانات، لا للأسباب ذاتها التي أحالها الحصيري الى شعر، بل لأن آدم معني تماما بإشكالية الوجود ببعده الباطن، إنه يرى الى ظلام شامل يغيب كل شيء فيقرر أن يغيب هو أيضا.

الحانة بالنسبة لآدم مكان آخر للموت، لموت السكارى، أما الفنادق فهي أمكنة لموت الغرباء، إنه الموت اللاعضوي، الموت المعنوي المتحقق في الحياة نفسها:

«سكارى المدينة ماتوا في حاناتهم
وكل الفنادق مات فيها الغرباء
دونما سبب» (ص ٥٧)

فكم ميتة مت في الحياة قبل أن تختار موتك الوحيد؟ وفي أي من هذه الأماكن؟ هنا أتذكر مقطعا للبياتي من قصيدة «سأبوح بحبك للريح والأشجار»:

«يموت الشاعر منفيا أو منتحرا أو مجنونا أو عبدا أو خداما في هذي البقع السوداء وفي تلك الأقفاص الذهبية».

وإزاء هذا المقطع أضع المقطع الأول من قصيدة «رسائل الى الموتى» التي يقرر فيها آدم اختيار شكل موته:

«ما أكثر ما رأيت في الحياة
لذا وضعت بوصلة الضياع ورحلت
وإن كان علي
أن أحيا مجبرا
ستجدني ذات يوم قتيلا في الوديان البعيدة» (ص ١٩).

---

* «لا أحد» الديوان الشعري للشاعر العراقي الراحل آدم حاتم الذي أصدره أصدقاؤه في مجلة «كراس» وفاء لذكرى الشاعر الذي رحل في ١٩٩٣/١٢/١٧ في مدينة صيدا بلبنان بعيدا عن وطنه وأصدقائه بعد غيبوبة استمرت أسبوعا.

يقع الكتاب في ٨٠ صفحة من القطع المتوسط - طبعة أولى - اصدارات كراس - ١٩٩٦.



من الشعر العماني

هلال الحجري*

توطئة :

ليس من باب المبالغة اذا ذهبنا الى أن ديوان الشعر العماني يمثل ثلث ديوان الشعر العربي القديم، وإنه ظل مغمورا ومطويا حتى عن معظم أهله وذويه.

فمن حيث الكم يشكل النظم (بمعناه الذي يقابل النثر) لغة تكاد أن تكون أشيع وسيلة للخطاب بين الناس، حتى لقد قالوا «خلف كل صخرة عمانية شاعر»، وهذه الجملة وإن كان من الصعب هضمها فنيا لحساسية كلمة «شعر» ومسؤوليتها الفنية وعدم مجانيتها، إلا أنها مؤشر قوي الى العدد الهائل ممن يتعاطون الشعر - بمفهومه التقليدي - في عُمان.

واليوم يدرك المثقفون العمانيون جيدا أن هناك فجوة عميقة بين جيل الشباب من المثقفين وموروثهم الشعري والأدبي وذلك إما لتورط بعضهم في المفهوم القاصر والأبله «للحداثة» من حيث الاكتفاء بثقافة الصحف والمجلات والمقاهي ونحوها.. وتصعير الخد لكل موروث وإن كان ابداعا أصيلا، وإما لانطلاق بعضهم من أصول عرقية لا أحد يعرف مداها!

وعليه فإن محاولة إعادة قراءة ديوان الشعر العماني بعين المبدع لا المؤرخ وبعين الأصالة لا الادعاء أصبحت ضرورة ندعو إليها كل المثقفين العمانيين.

وها نحن بهذه المحاولة نلقي حجرا في هذا النهر الراكد، فأما قولنا «بعين المبدع لا المؤرخ» سنخرج هذه المحاولة من تلك الاختيارات التي تراعي في الشعر المناسبات السياسية أو الدينية أو الاجتماعية، وأما قولنا «بعين الأصالة لا الادعاء» ستخرج به هذه المحاولة مما تتورط فيه بعض الاختيارات لاعتبارات بلاغية أو نحوية أو لغوية تقليدية.

ولنا بعد ذلك أن نتصور أننا اخترنا من الشعر العماني ما يخضع لقوانين الشعر ذاته.. لا لما يخلعه عليه بعض النقاد من أحكام جاهزة، وليس لدينا تعريف جاهز للقوانين الذاتية للشعر، ولكن حسبنا ما ستكشف عنه هذه المختارات الشعرية من صور وأخيلة غريبة انتزعت انتزاعا من ركام ضخم من النظم والثرثرة الموسيقية في دواوين الشعر العماني، ولا نكاد نقرأ مثل هذه الصور إلا لدى المتنبي وأبي تمام والبحتري وابن الرومي وأبي نواس وغيرهم من عمالقة الشعر العربي.ونحن بذلك لا نصادر رأي أي مثقف أو ناقد، وإنما نراهن كثيرا على ذائقة الشعر التي يهتز لها قلة من المبدعين.

ولا ندعي أن هذه المحاولة جديدة في طرحها، فقد سبقتها محاولات شتى على مستوى الشعر العربي منذ «الاصمعيات» و«المفضليات» و«حماسة أبي تمام» ووصولا الى تجربة أدونيس في «ديوان الشعر العربي» والتي لا ننكر أنها الشرارة الأولى التي انطلقت منها هذه المحاولة في الشعر العماني، عدا أن بين تجربة أدونيس وهذه المحاولة مساحات من الفوارق تشبه المساحات الفاصلة بين ألوان الطيف، ولعل ذلك راجع الى الذوق الشعري الذي لا مشاحة فيه.

ونحسب أن هذه التوطئة تكفي - الآن - تشريعا لهذه المحاولة، ونراهن كثيرا كما أسلفنا على الصور والأخيلة الغريبة التي تتضمنها هذه المختارات الشعرية.

وبعيدا عن التنظير سنترك المساحة المخصصة في كل عدد من مجلة نزوى كي تفصح عن الألق الشعري لهذه المختارات، على أمل أن تصدر لاحقا في مصنف يلم شتاتها ،ولكن ليس قبل ان تفتح أفواها وتلجم أفواها أخرى..!

إضاءات بين يدي هذه المحاولة :

* اعتمدنا طريقة التشكيل النحوي والصرفي للأبيات اعتقادا منا بضرورتها في توجيه القراءة الفنية للأبيات

★ شاعر وأستاذ مساعد بجامعة السلطان قابوس.

وتصحيح ماوقع فيه بعض المحققين من كسر لموسيقاها.

* لجأنا لتفسير بعض المفردات حسب الضرورة خلافا للطريقة المدرسية التي يتبعها بعض المحققين لدواوين الشعر العماني.

* اقترحنا عناوين للفقرات الشعرية أو الأبيات استنباطا من الدفقة الشعرية التي تتضمنها، وذلك خروجا بها من السياق المناسباتي الذي أتت فيه.

* حاولنا قدر الامكان أن نختار للشاعر ما نشر في ديوان أو لم ينشر وما صرح به أو سكت عنه!

* سننأى بهذه المختارات ــ حاليا على الأقل ـ عن التعريف بالشاعر أو الزمن الذي عاش فيه رغم أهمية ذلك، خشية الاطالة وحرصا على افراد المساحة المعطاة للنشر للاضاءات الشعرية.

* لن نعتمد التسلسل الزمني للشعراء ، وذلك لظروف النشر، وما يتطلبه ذلك من استقصاء، ويقينا منا بأن حداثة الشعر وجودته غير مرتبطة بزمن ما..

* نهدي هذه الاضاءات الشعرية العمانية لكل أولئك الذين يتعصبون لقالب شعري دون غيره، أو من يحرصون على توقيع أسمائهم قبل كتابة النص!

الستالي (١١٦٣م – ١٢٥٥م)

١ – لعاب الأدب !

فهاتها يا أبا اسحاق صافية
حمراء تلمع في الابريق كالذهب
في فتية كنجوم الليل قد ألفوا
حالين من كرم الأخلاق والحسب
تنازعوا بينهم صرفا مروقة
ممزوجة بلعاب البر والأدب!

٢ – تصابي

كبرت .. والبيض واللذات من أدبي
حتى كأني لم أكبر ولم أشب!

٣ – عناد قوم

إذا غدا لهم جيش وقد قصدوا
قوما .. تقدمهم جيش من الرعب!

٤ – لا جدوى

اذا هوت في فم الابريق بارقة
كأنها كوكب ينقض في الكوب
نرجو من الخمر أن نسلوا فتورثنا
شوقا الى وطن أو وجه محبوب!

٥ – لعاب الشمس

ولقد أبيت الليل أعتسف الفلا
وأجوب من ظلم الدجى جلبابها
وأخوض بالبيداء رقراق الضحى
والشمس حائرة تمجّ لعابها

٦ – أيام الشباب

ورتعت بين الغانيات مقبلا
ورد الخدود معضعضا تفاحها
واذا السهام من العيون جرحنني
داويت من ريق الثغور جراحها!

٧ – ارتياع

إني وجدك مذ قالوا الفراق غدا
أرتاع ما ذكرت لي في الكلام غد!

٨ – شيب

أحسها شعرات فيّ شائبة
كأنها نشبت في مفرقي إبر
إذا رأيت مشيبا أنت تنكره
فإن ذلك من لمع الأسى أثر!

٩ – مجلس اللذات

وأبتدي مجلس اللذات يشهده
بيض الوجوه كرام سادة زهر
أعلهم كأس خرطوم [1] ، إذا قرعت
بالماء يرفض من أرجائها الشرر
ورب ليل وقد غابت كواكبه
الى السقام ، وشابت للدجى طرر

نبهت كل ثقيل الرأس مال به
كأس الكرى،وثنى أعطافه السكر
أدعوه لأيا [٢] و.. ولأيا ما يكلمني
وجفنه شنج بالنوم منكسر!

١٠ - أرق من الخمر

تحكمت يا أقسى فؤادا من الصفا
بدلك في قلب أرقّ من الخمر!

١١ - رضيع التصابي

تمتع من شرخ الصبا ما تمتعا
فلما تغشى رأسه الشيب ودعا
رضيع تصاب وسط مهد شبيبة
قضى وطرا من لهوها ثم أقلعا
وقد كان صبّا بالكواعب مغرما
ومازال مغرى بالبطالة مولعا
يزور الكعاب الرّود[٣] في خدر أهلها
إذا هوّم السمار بالليل هجعا
ويغدو مع الفتيات في مسرح الصبا
يعاطيهم ماء الدنان المشعشعا!

١٢ - الخمرة العانس

لما غدا الديك في علياء مشرفة
يحثنا بزمير بعد تصفيق
نبهت كل ظريف طيب غزل
باللهو والخمر مصبوح ومغبوق
وقلت يا صاحب الحانوت كيف لنا
بعانس بليت من طول تعتيق؟!
إن عزت الخمر من هيت [٤] فهات لنا
ما استل من «مستل» [٥] أو سيق من «سيق»[٦]

١٣ - نواسية

وشاد يتهادى في الصبا غيدا
ميس القضيب . تثنى ثمت اعتدلا
يسعى علينا بنور في زجاجته
لولا وقوع مزاج الماء لاشتعلا
من قهوة كنسيم المسك تحسبها
دما.. جرت في فم الابريق متصلا
كأن ريقـتها ممـا ترقـرق في
صفو الزجاج .. دموع غشّيت مقلا
والشرب [٧] قد مزجوا صفوا خلائقهم
كما مزجت بماء المزنة العسلا!

١٤ - مازوشيّـة

كليني لطول الليل .. وليهنك الكرى
من النوم ... أني بتّه غير نائم
صحبت لشجوي كل شجو كأنما
بما فاض من عيني بكاء الحمائم
بذلت لحق الوجد عبرة بائح
وصنت بفضل الصبر لوعة كاتم
إذا لم أجد للعتب في البث مذهبا
طويت عليه كالطيف حيازمي!

١٥ - يـأس

كنا نرى الشيب مكروها نحاذره
فاليوم حاجـاتنا أن نبلغ الهـرما!

سليمان النبهاني؟ - ١٤٩٤م

١ - نرجسية الشاعر

إني أنا الابريز[٨] أصلا وعُـلى
والناس صفر بالدقيق يشترى
أنا ذُعار الخيل إن مج القنا
دما، وسم الخصم يوما إن عتا
أنا عتيق الطير قلبا في الوغى
والضيغم الورد اذا التف القنا

أنا ربيع الناس في عام القسا
وكعبة الوفد اذا ضن الحيا

أنا المجلى في الفخار والعلى
وكل ملك حيثما سرت ورا

أنا أخو الفضل وينبوع الندى
ومعدن الصدق ـ لعمري ـ والوفا

ففي يميني للورى ويسرتي
بحران جاشا من منون ومنى!

٢ – خمرة

ومُرة الطعم عُقار قرقف
لو ذاقها الطّود الأشمّ لانتشى

٣ – امرأة

كأن رضابها من بنت كرم
سلاف زوجت بابن السحاب

مهفهفة القوام لها ابتسام
كايماض البروق من الرباب

إذا ولّت رأيت لها ارتجاجا
كما يرتج ملتطم العباب!

٤ – فلسفة الحب

وما الحب إلا نظرة، إن تمكنت
من العقل أمسى في مهاوي المعاطب

لقد أثرت أيدي الهوى في فؤاده
صدوعا كأعشار الزجاج المشاغب[١٢]

اذا جنة الليل البهيم تأوبت
عليه سواري الهم من كل جانب

٥ – مفهوم الكرم

ففي السلم إطعام العفاة سجيتي
وفي الحرب إطعام النسور السواغب!

٦ – وهب ونهب

واذا تعاظمت الأمور رأيتني
أهب الحياة، وأنهب الأرواحا!

٧ – عاشقات

إذا أبصرنني يختال زهوا
بي المهر المطهم حين سارا

برزن من الخبا متتابعات
كما قد يقذف الزند الشرارا

٨ – امرأة

محجبة بالخيل والبيض والقنا
وكل أشم الأنف أروع كالصقر!

أبى نهدها أن يلمس الدرع بطنها
وأردافها من أن تدبّ على الخصر!

٩ – معشوقة الشاعر

إذا نظرت أصمتْ[١٣] قلوبا وإن مشت
مشى الشوق في أحشاء عاشقها جهرا

وظلت تمج الخمر والشهد في فمي
وتفرشني اليمنى وتلحفني اليسرى!

١٠ – بدوية

برهرهة[١٤] رعبوبة بدوية
منعمة خود، بها يضرب المثل

تنوء بأخراها، فلأيا قيامها
وتقعدها الأرداف والتيه والكسل

١١ – الخمرة الشمس

عقار تمزق ثوب الظلام
بضوء شعاع لها مستمي

اذا أسدل الليل جلبابه
أرتل سنا القبس المضرم

كأن الحباب[١٥] بها لؤلؤ
على ذهب ذائب مسجم

كأن الحبيب ـ بها طائفا
علينا ونحن ولم نظلم

بتشبيهنا قمـــر زاهـــــر

يطـوف بشمس على أنجم!

١٢ – أحلى الأيـام

لله أيامنا، والشمل مجتمع

وعيشنا من أذى التنغيص قد سلما

أيام لا كاشح نخشى ولا عذل

يغشى هناك ، ولم نحفل لمن غشما

أيام تفرشني زندا وتلحفني

ردفا وتمطرني من وصلها ديما

وألثم الثغر منها وهي باسمة

والدهر عن ثغر مسرور قد ابتسما

تهوى هواي وأهوى كل ما هويت

وحاكم الحب في أحشائنا حكما!

١٣ – قبـلة

زوديني منك يوما قبلة

علها توجدني بعد عدم

قد براني الشوق سقما مثلما

قد برى الكاتب للخط قلم!

١٤ – حرب نفسية

تريق الدما من قبل سيفي مهابتي

ويسبق سيفي الموت نحو الغلاصم!

أمر من الموت الزؤام توعّدي

وأنفذ من شهب النجوم عزائمي

١٥ – المجد للعرب

هل الناس إلا نحن أبناء يعرب

فسل تعلمن عن فعلنا في الأقالم

ونحن الأسود الغلب والناس غيرنا

ضباع، أتحكي أضبع بضراغم؟

ونحن البزاة الشهب والناس كلهم

حمام ، فيا ذلا لها من حمائم

لنا الملك والتيجان والتخت والعلا

على كيد ذي ختر ورغم مراغم

١٦ – صورة جسدية

إذا خطرت ومر بها نسيم

أماد قوامها ذاك النسيم

ميود إن أتتك وإن تولت

تلاطم خلفها كفل فعيم

تقوم فتمسك الخصر اضطرارا

فتقعدها العجيزة إذ تقوم!

١٧ – رومانسية

يصيح الصبر بي فأروغ عـــنه

ويدعوني هـــواك فأســتقيم

أحن إليك من وله وشوق

كما قد حن للثدي الفطيم

١٨ – هدير الخمـر

راح اذا هرقت وأشرق نورها

سجد السقاة لها على الأذقان

ولها هدير في الدنان كأنه

نغم القسوس قبالة الصلبان!

هوامش:

١ – الخرطوم : الخمر السريعة الاسكار.

٢ – لأيا : الأولى تعني الشدة والثانية تعني الابطاء.

٣ – الرود : اللينة

٤ – هيت : موضع بالعراق

٥ – مستل : واد من أودية جنوب الباطنة في عُمان.

٦ – سيق : بلدة بالجبل الأخضر من عمان.

٧ – الشرب : جمع شارب كصحب جمع صاحب.

٨ – الابريز : الذهب الخالص.

٩ – العقار : الخمر لملازمتها الدن

١٠ – القرقف : الخمر التي ترعد صاحبها

١١ – الطود : الجبل العظيم.

١٢ – المشاعب : المفرق أو المتباعد

١٣ – أصمت : قتلت

١٤ – برهرهة : المرأة البيضاء الشابة الناعمة.

١٥ – الحباب : الفقاقيع.

كشاف مجلة «نزوى» للأعداد [٩ - ١٢]

دونما رتابة تواصل (نزوى) دورها بتعميق التواصل الثقافي بين الكاتب والقارىء عبر ثقافة شاملة ومتخصصة.

في عامها الثالث قدمت المجلة ٢٠٣ كتاب،، نشروا ٥٧ دراسة في الآداب واللغة والتاريخ والجغرافيا، و١١ مادة في السينما والمسرح جمعت ما بين الابداع والترجمة والحوار، وعرضت ٤ مداخلات في الفن التشكيلي، وتوقفت في ٤ محطات علمية متميزة، وأجرت ٨ لقاءات مع أعلام الثقافة المعاصرة، هذا عدا احتفائها بالابداع الشعري (٥٤ نصا) والنثري (٥٣ نصا)،مع التحفظ على التقسيم القسري واختتمت أعدادها مع ٥٥ متابعة ثقافية حفلت بها رسائل من مختلف عواصم العالم.

وفي القسم الأول من هذا الكشاف الذي أعده الزميل أشرف أبواليزيد تم ترتيب المواد أبجديا، كل في بابه، متبوعا باسم المؤلف (أو المترجم متبوعا بحرف (ت) أيقونة للترجمة) ثم رقم العدد، فالصفحات:

م	اسم المادة	اسم الكاتب	العدد	الصفحات
١	أبزون الفارسي الذي تعمن : الهوية والأهمية	محمد المحروقي	٩	٥٨/٥٤

أما القسم الثاني (أسماء الكتاب) ، فياتي حسب الترتيب الأبجدي، يلي كل اسم أرقام المواد المنشورة له:

مسلسل	أسماء الكتاب	أرقام المواد
١	ابراهيم خليل	دراسات ١٤

دراســـــات :

٢٦	سوق الظلام ، مسافة المسافة بين الضوء والظلمة	طالب المعمري - أشرف أبواليزيد	١٢	١٨/١٠
٢٧	السيرة الذاتية النسوية	شيرين أبوالنجا	١٢	٨٤/٧٩
٢٨	شبح الغائب	سيف الرحبي	١١	٤/٢
٢٩	شيزوفرينيا الذات في فلسفة سورن كيركغارد	فاضل سوداني	١١	١٢٢/١١٨
٣٠	عبدالله الطائي وريادة الكتابةالأدبية العمانية الحديثة: (قراءة تاريخية لفنونه الأدبية)	محسن الكندي	٩	١١٦/١٠٨
٣١	العصاب الشعري	سيف الرحبي	١٠	٤/٢
٣٢	عقدة خارون عقدة أوفيليا: غاستون باشلار	سلام مخائيل عيد(ت)	٩	٨٦/٧٨
٣٣	العلاقة بين الاعلام والتاريخ	عبيد الشقصي	١٢	٧٨/٧١
٣٤	علاقة الشرق غرب: بين قنديل أم هاشم والحب في المنفى	فريدة النقاش	٩	١٠٧/١٠٣
٣٥	على رصيف العام الجديد	سيف الرحبي	٩	٤/٢
٣٦	فيسوافا شيمبورسكا شاعرة المتناقضات نوبل ١٩٩٦	هاتف الجنابي(ت)	٩	٣٢/٢٢
٣٧	في لغة الشعر والبحث عن الشعرية	جودت فخرالدين	١٢	٥٢/٤٧
٣٨	قراءة تحليلية لمرجعيات منهج النقد التاريخي	محسن الكندي	١١	١٠٠/٩٦
٣٩	القصيدة العربية الجديدة: الاطار النظري والنماذج	فخري صالح	١٠	٤٥/٣٧
٤٠	القصيدة العربية الجديدة في سورية، عقد الثمانينات .. افتراق وتحول	حسان عزت	١٢	٣٧/٣٠
٤١	قصيدة النثر:تأملات في المصطلح	محمد الصالحي	١٠	٩٤/٨٠
٤٢	اللغة مثوى الوجود، حول علاقة اللغة بالوجود عند الفارابي	ادريس كثير عزالدين الخطابي	١٢	٦٥/٦٠
٤٣	اللواح الخروصي: سالم بن غسان حياته وشعره (٨٩٥-٩٨١هـ) دراسة موضوعية وفنية	راشد بن حمد الحسيني	١٠	٣٦/٢٧
٤٤	محاورة عبدالله العروي في (من التاريخ الى الحب)	صدوق نور الدين	٩	١٢٣/١١٧
٤٥	المتخيل الروائي والتاريخ: مدارات الشرق في بنيات التفكك	واسيني الأعرج	٩	٥٣/٤٣
٤٦	مخاتلات المحكي : الوجوه العديدة لشهرزاد	محسن جاسم الموسوي	١٢	٧٩/٧١
٤٧	مستقبل الفكر الفلسفي العربي في عالم متغير الاختلاف الفلسفي	عبدالله ابراهيم	١١	٤٦/٤٣
٤٨	مكتبة السالمي: العقد الثمين في روض البيان	رفيعة الطالعي	١٠	١١٥/١١٣
٤٩	المنهج المقارن في الدراسة الأدبية	عبدالنبي اصطيف	١٢	٥٩/٥٣
٥٠	الموسيقى التقليدية العمانية	رفيعة الطالعي	١٠	١١٢/١٠٨
٥١	النص الأدبي وتعدد القراءات	بشير ابرير	١١	٧٣/٦٦
٥٢	نظريات السرد وموضوعها (في المصطلح السردي)	سعيد يقطين	٩	٦٣/٥٩
٥٣	الواقعية الشعرية الفرنسية ١٩٢٢-١٩٥٧: هنري أجيل	مي التلمساني(ت)	٩	١٤٥/١٣٩
٥٤	الواقعية القذرة - ريتشارد فورد نموذجا	كامل يوسف حسين	٩	٤٢/٣٣

م	اسم المادة	الكاتب	العدد	الصفحات
٥٥	الوقوف على جدار اللغة: بحث في قضية اللغة الشعرية لدى حركة مجلة «شعر»	حسن مخافي	٩	٧٧/٦٤
٥٦	يوسف ادريس وصورة الآخر	محمد حافظ دياب	١١	١١١/١٠٦
٥٧	يوم من زماننا لسعد الله ونوس شهادة على الراهن	نديم معلا	١١	١٠٥/١٠١

سينما ومسرح :

م	اسم المادة	الكاتب	العدد	الصفحات
١	الاسلام والمسرح	حسن بحراوي	٩	١٢٨/١٢٤
٢	تجليات المكان في الفيلم المغربي، عرس الدم نموذجا	عبدالاله الجوهري	١٢	١٢٨/١٢٣
٣	الرواية والفيلم: نماذج وتطبيقات	يوسف يوسف	١٠	١٤٣/١٤٠
٤	غسان كنفاني مجددا على الشاشة ماذا تبقى من (عائد الى حيفا)؟!	فاروق وادي	١١	١٥٢/١٤٨
٥	الكاميرا السينمائية تكتب التاريخ	سمير فريد	١٠	١٥٠/١٤٤
٦	لقاء مع جواد الأسدي	يوسف أبولوز	١٠	١٣٩/١٣٣
٧	لماذا، يا ايزيدور مسرحية من فصل واحد : البرتومورافيا	عزيز الحاكم(ت)	١٠	١٣٢/١٢٨
٨	محمد ملص عن فيلمه المقبل : رقص الطير مذبوحا من الألم قبل رصاصة الرحمة	حسام علوان	١١	١٤٧/١٤٣
٩	مسرح تادووش كانتور، البحث عن الحياة عبر الموت	هناء عبدالفتاح	١٢	١١٢/٩٧
١٠	مسرحيات شكسبير في السينما	سمير فريد	١١	١٣٦/١٣٠
١١	مكبث : وليم شكسبير	صلاح نيازي	١١	١٢٩/١٢٣

فن تشكيلي :

م	اسم المادة	الكاتب	العدد	الصفحات
١	حوار مع الباحث سعد الجادر حول كتابه كنوز	فراس عبدالحميد	١٠	١٢١/١١٦
٢	الفنان التشكيلي في عُمان	رفيعة الطالعي	١٢	١٢٢/١١٣
٣	الفنانة التشكيلية العمانية	رفيعة الطالعي	١١	١٤٢/١٣٧
٤	مروان قصاب باشي، الطبيعة الصامتة ... النور الكامد	عبدالرحمن منيف	٩	١٣٨/١٢٩

لقاءات:

م	اسم المادة	الكاتب	العدد	الصفحات
١	حسن حنفي : سؤال الاصالة لم يعد مطروحا	عصام أبوزيد	٩	١٥٢/١٤٦
٢	دنيس جونسون ديفز ترجمة الأدب العربي تشهد تراجعا لم تعرفه على امتداد تاريخها	كامل يوسف حسين	١١	١٦٦/١٥٩
٣	الشاعر: أحمد المعطي حجازي: هزيمة ١٩٦٧ أدت الى عزلة جيل وهجرة جيل آخر	عزمي عبدالوهاب	١٠	١٥٥/١٥١
٤	الشاعر حسب الشيخ جعفر في حوار شامل وعميق لـ (نزوى)	محمود الرحبي	١١	١٥٨/١٥٣
٥	فرنسيس بيكون : ديفيد سلفستر	عبدالرحمن طهمازي، غسان فهمي (ت)	١٠	١٢٧/١٢٢
٦	لقاء مع الشاعر حبيب الصايغ	محمود جمال الدين	١٢	١٤٤/١٤١
٧	محمد السرغيني : وجدت في المعجم الصوفي تلك الغنائية التي يفتقدها جل شعرنا المعاصر	حسن الغرفي	٩	١٥٧/١٥٣
٨	من القصة الى الرؤيا: حوار مع محمد خضير	حسين عبداللطيف	١٠	١٥٠/١٤٧

شعر:

م	اسم المادة	الكاتب	العدد	الصفحات
١	أدعية من حنين	جعفر الجمري	٩	١٧٩
٢	أفكار خطرة في حالة دفاع عن النفس	عواد ناصر	١١	١٧٣/١٧٢
٣	أشياء خائفة	جرجس شكري	١٠	١٨٨
٤	الأمس البعيد	عبدالله الشحام	١٢	١٧٦
٥	أنا لست هناك	حمدة خميس (ت)	١٢	١٧١
٦	تأملات معاصرة حول مسألة الجثة	رشيد نيني	٩	١٨١
٧	تعاريج	حمدة خميس	٩	١٦٨
٨	الثعلب على ياقوت الحيلة	حسين السلطاني	١٢	١٧٠/١٦٩
٩	ثلاث قصائد	مبارك العامري	١١	١٧٤
١٠	الحجر على أعصابه .. قد يضيء	محمد عبدالقادر سبيل	١١	١٨٢
١١	حديقة	ناصر العلوي	١١	١٧٦
١٢	دم الوثن: ندب الروح أراجيح للموت	عبدالله الكلباني	١٠	١٨٤/١٨٢
١٣	دون عنوان	طالب المعمري	٩	١٧٠

١٤	رجل ذو قبعة ووحيد	محمدحسين هيثم	٩	١٨٢
١٥	زرقاء اليمامة	عبدالله البلوشي	٩	١٧٧
١٦	سيدة ألحان	محمد بوجبيري	١٠	١٧١
١٧	سيرغي يسينين: روح الشعر الروسي الصافية	عبدالله عيسى (ت)	١٠	١٦١/١٥٦
١٨	صامتات يحلجن حريرا عاليا في الروح	ادريس عيسى	٩	١٧٥/١٧٤
١٩	صباح السهل	ناصر العلوي	٩	١٧١
٢٠	صراع / نصفي الأسود	سعيدة خاطر الفارسي	١١	١٧٧
٢١	عدم صديق وآخر .. لا	وفاء العمراني	٩	١٦٧/١٦٦
٢٢	عراء المكاربة	محمد حسين هيثم	١١	١٧٩/١٧٨
٢٣	عريفة الطيور أو القاهرة	عبدالمنعم رمضان	٩	١٦٩
٢٤	غوته: الغزليات الرومانية	سركون بولص وستيفان فايدنر (ت)	١١	١٧١/١٦٧
٢٥	فتات الكلام	عبدالحميد بن داوود	١٠	١٧٦/١٧٥
٢٦	في تأويل الأحزان	أشرف أبواليزيد	١٠	١٨٥
٢٧	في مديح الصديق السيىء	محمد أبومعتوق	١٠	١٧٧
٢٨	قصائد	عامر الرحبي	١١	١٨١
٢٩	قصائد : ايف بونفوا	عبدالرحمن بوعلي (ت)	١٠	١٦٨/١٦٢
٣٠	قصائد فرنسية (منتخبات): راينر ماريا ريلكه	كاظم جهاد (ت)	١٢	١٥٦/١٤٥
٣١	قصائد قصيرة	حلمي سالم	١١	١٧٥
٣٢	قصيدتان	رشا عمران	١٠	١٨٧
٣٣	الكائن مع مخطوطته	صلاح حسن	٩	١٧٦
٣٤	لدائن الأكيد ذاهلا	سليم بركات	١٢	١٦٠/١٥٧
٣٥	لغة ثالثة	صالحة غابش	١٠	١٨١
٣٦	ليست رسالة لو، فقط ، تجيء	باسم المرعبي	٩	١٦٥/١٦٤
٣٧	ليل لقامتها ومآذن لقيامتها	شوقي عبدالأمير	١٢	١٦٧/١٦٦
٣٨	ماذا خلف هذا القلب الصدىء؟	البشير التهالي	١٠	١٨٦
٣٩	مارك ستراند	حسن حلمي (ت)	٩	١٦٣/١٥٨
٤٠	متخذا ذريعة ما، يلهج بمن غفل عنه..	أحمد الملا	١٠	١٨٠
٤١	محض عادة قديمة	جمال القصاص	١٠	١٧٤/١٧٣
٤٢	مرايا من سماء خفيضة	محمد نجيم	١٢	١٦٨
٤٣	مرثية لصديق	أحمد الرحبي	١٢	١٧٥
٤٤	المشهد العاتي	شريف رزق	١٠	١٧٢
٤٥	الملمات	فوزية السندي	١٠	١٧٩/١٧٨
٤٦	من غنائيات الرعاة الارمنيين	علي سعيد باعوين (ت)	١٠	١٧٠/١٦٩
٤٧	من يوميات شارل بودلير	هدى حسين	١٠	١٩٣/١٨٩
٤٨	موت الكائنات الأخرى	محمد تركي النصار	٩	١٨٠
٤٩	النائمون : والت وايتمان	اسكندر حبش (ت)	١٢	١٦٥/١٦١
٥٠	نصوص الفراغ	شوقي شفيق	١١	١٨٠
٥١	.. والسروة تعدو	ابراهيم نصرالله	٩	١٧٣/١٧٢

نصــــــــوص:

٣٠	فانتـــازيا	محمد القرمطي	١١	١٩٥
٣١	فعل الفولاذ	محمود الرحبي	٩	٢٠٨
٣٢	الفقاعات الملونة تقبل خدي الطفلة بحنو	يحيى بن سلام المنذري	٩	١٩٩
٣٣	قصص	منتصر القفاش	١١	٢٠٥/٢٠٤
٣٤	القلب الواشي: إدجار آلان بو	طاهر البربري (ت)	٩	١٩٨/١٩٧
٣٥	قلق: غريس بالي	عامر الصمادي (ت)	١٢	٢٠٩/٢٠٨
٣٦	قمر على نعش جدي	محمد المزديوي	١١	١٩٠/١٨٨
٣٧	الكارثة	محمد بن سيف الرحبي	١٢	١٩٧/١٩٦
٣٨	كالعادة	مؤنس الرزاز	٩	١٩٠/١٨٩
٣٩	كيف تحيا مع الموت: سلفادور دالي	أشرف أبواليزيد (ت)	٩	٢١٨/٢١٤
٤٠	لغة أخرى	رشا المالح	٩	٢٠٢/٢٠٠
٤١	المستحمان	سعيد الكفراوي	١١	١٨٧/١٨٦
٤٢	مسحوق الوردة	علي الصوافي	١٠	٢٠٧/٢٠٦
٤٣	المزار	عبدالاله عبدالقادر	٩	٢٠٤
٤٤	مناحة على أمير طعين	كريم الأسدي	١٢	٢١١
٤٥	من طبقات الشعراء: جان دمو شاعر الواحدة	أحمد النسور	٩	٢٠٣
٤٦	من يوميات شارل بودلير	هدى حسين (ت)	١٠	١٩٣/١٨٩
٤٧	موت الغول	فضيلة الفاروق	١٢	٢١٠
٤٨	نورا	طاهرة بنت عبدالخالق اللواتي	١٠	٢٠٩/٢٠٨
٤٩	الهاتف	مرهون العزري	١١	٢٠٩
٥٠	هذا ليس غليونا	عبدالمجيد الهواس	١١	٢٠٣/٢٠٠
٥١	هذا مساء جميل جدا	مها بكر	١٢	٢٠٧
٥٢	هواجس	محمد القرمطي	٩	٢١١/٢٠٩
٥٣	يوم لرجل مهزوم	سليمان المعمري	١٠	١٩٧/١٩٦

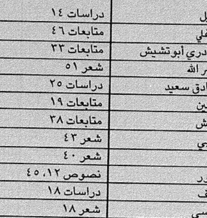
علـــــوم:

م	اســـــم المـــــادة	الكـــاتب	العـــدد	الصفحـــات
١	التقنية والحداثة :جان ماري دوميناك	لطيفة ديب (ت)	١٢	٢٢٤/٢١٥
٢	العلم المهمل (الفرينيو جيني أو فن انجاب الأولاد): بيير توبوليبه	لطيفة ديب (ت)	٩	٢٢٣/٢١٩
٣	المغنطيسية الآثارية وتطبيقاتها	جمال أبوديب	١١	٢١٤/٢١٠
٤	الموت للعلم مراجعة نقدية لكتاب جون هورغان (نهاية العلم) يحيا العلم: جون كاستي	عبدالسلام نعمان (ت)	١٠	٢٢٢/٢١٩

متابعــــــات :

٢٩	الشاعر أنسي الحاج في كتابه الجديد (خواتم ٢) الكتابة خارج المدارات والأقانيم	زهير غانم	١٢	٢٦١/٢٥٨
٣٠	شيركو بيكه س، في مضيق الفراشات	محمد عفيف الحسيني	١٢	٢٤٢/٢٤١
٣١	صالون الخليل بن أحمد الفراهيدي.. رؤية حضارية جديدة في عصر العولمة والاغراق الثقافي	عادل أبوطالب	١١	٢٥٥/٢٥٢
٣٢	شريط .. من «تضاريس» خارطة «الثبيتي»	عبدالودود سيف	٩	٢٣٦/٢٣٤
٣٣	العادات والتقاليد العمانية المغربية، المرجعية التاريخية والاطار المشترك	ابراهيم القادري بوتشيش	١٢	٢٤٦/٢٤٣
٣٤	عبدالله راجع: الحداثة لدى شاعر مغربي	جهاد فاضل	٩	٢٤٩/٢٤٨
٣٥	عتمة من المعارف تضيئها .. الأخطاء	محمد مظلوم	١١	٢٥١/٢٥٠
٣٦	عقل العويط، لسان العبث والموت	صباح الخراط زوين	١٢	٢٣٣/٢٣٢
٣٧	فلسفة العودة والرحيل في قصص طاغور	بدر عبدالملك	١٠	٢٥٢/٢٥١
٣٨	فن المديح النبوي في شعر أبي مسلم البهلاني	أحمد درويش	١٠	٢٤٦/٢٤٤
٣٩	في رسائله الى الممثلة أولغا كنيبر، تشيخوف: أفكر بالمستقبل كثيرا وأكتب من دون حماس	عبدالله صخي	١٠	٢٣٤
٤٠	قراءة في ديوان كلب ينبح ليقتل الوقت، ومحاولة جادة لتحديث التجربة أيضا	وفاء محمد أبوزيد	١١	٢٤٥/٢٤٣
٤١	قصائد مجهولة للشاعر الانجليزي أودن	عبدالله صخي	١٢	٢٦٣/٢٦٢
٤٢	كاماسوترا ـ أو فن الحب	سميرة المنسي	٩	٢٥٥/٢٥٤
٤٣	كشاف مجلة «نزوى» للأعداد (١-٨)	أشرف أبواليزيد	٩	٢٧١/٢٥٦
٤٤	اللغة العربية من خلال نظرة عصرية	عبدالله مرتاض	٩	٢٢٧/٢٢٤
٤٥	ماذا يمكن أن نفعل في هذا الربع الخالي؟!	هشام علي	٩	٢٢٣/٢٢١
٤٦	مجموعة (رائحة الفقراء) لسالم الحميدي	ابراهيم فرغلي	١١	٢٣٨
٤٧	محمد مليحي فنان الحركة: بيير ريستاني	بنيونس عميروش (ت)	١٢	٢٤٨/٢٤٧
٤٨	مرثية الزوال: روايتان وأسطورة واحدة	محمد الطاهر أمحمد	١٠	٢٤٨/٢٤٧
٤٩	مظاهر الاكراه في فلسفة فوكو الواقعية	عمر مهيبل	٩	٢٤٣/٢٤٠
٥٠	ممثل موهوب نص يكتشف للمرة الأولى لبرتولد بريشت يصف لقاء الكاتب بهتلر	نجم والي	١١	٢٢٤/٢٢٣
٥١	منذ جلعاد كان يصعد الشعر	حسام الدين محمد	٩	٢٣٠/٢٢٨
٥٢	مهرجان مسقط الثاني للشعر العربي	رفيعة الطالعي	١٠	٢٢٤/٢٢٣
٥٣	النجمة السارحة في فضاء اللانهاية	حسام الخطيب	١١	٢٢٢/٢١٩
٥٤	هارولد بنتر: ضيق المكان لاتساع الرؤى	سيد عبدالخالق	١٠	٢٥٠/٢٤٩
٥٥	هل كان الخليل شاعرا	محمد بوزيان بنعلي	١٠	٢٣٣/٢٣٢

كشاف الكتاب :

م	أسماء الكتاب	أرقام المواد
١	ابراهيم خليل	دراسات ١٤
٢	ابراهيم فرغلي	متابعات ٤٦
٣	ابراهيم القادري أبو تشيش	متابعات ٣٣
٤	ابراهيم نصر الله	شعر ٥١
٥	احسان صادق سعيد	دراسات ٢٥
٦	احمد الحسين	متابعات ١٩
٧	أحمد درويش	متابعات ٣٨
٨	أحمد الرحبي	شعر ٤٣
٩	أحمد الملا	شعر ٤٠
١٠	أحمد النسور	نصوص ١٢، ٤٥
١١	أحمد يوسف	دراسات ١٨
١٢	ادريس عيسي	شعر ١٨
١٣	ادريس كثير	دراسات ٤٢
١٤	اسكندر حبش	شعر ٤٩
١٥	اسماعيل علي سعد	متابعات ٢٢
١٦	أشرف أبواليزيد	نصوص ٣٩، شعر ٢٦، متابعات ٤٢، دراسات ٤٦
١٧	أشرف الخمايسي	نصوص ٦
١٨	أشرف الصباغ	متابعات ٤
١٩	باسم المرعبي	شعر ٣٦
٢٠	بدر الشيدي	متابعات ٢٨
٢١	بدر عبدالملك	متابعات ٣٧
٢٢	بشير ابرير	دراسات ٥١
٢٣	البشير التهالي	شعر ٣٨
٢٤	بشير السباعي	نصوص ١
٢٥	بنيونس عميروش	متابعات ٤٧
٢٦	تركي الربيعو	دراسات ٢١
٢٧	ثاني السويدي	شعر ٥٤
٢٨	جرجس شكري	شعر ٣
٢٩	جعفر الجمري	شعر ١
٣٠	جليل حيدر	متابعات ٥
٣١	جمال أبوديب	علوم ٣
٣٢	جمال القصاص	شعر ٤١
٣٣	جنان جاسم حلاوي	متابعات ٢
٣٤	جهاد فاضل	متابعات ٣، ١٧، ٣٤
٣٥	جودت فخرالدين	دراسات ٣٧
٣٦	جيمس مندفيل	دراسات ٧
٣٧	حاتم الصكر	متابعات ١٠
٣٨	حسام الدين محمد	متابعات ٥١
٣٩	حسام الخطيب	متابعات ٥٣
٤٠	حسام علوان	سينما ومسرح ٨
٤١	حسان عزت	دراسات ٤٠
٤٢	حسان مخافي	دراسات ٥٥





العدد التاسع
شعبان ١٤١٧هـ
يناير ١٩٩٧م

م	أسماء الكتاب	أرقام المواد
٤٣	حسن بحراوي	سينما ومسرح ١
٤٤	حسن حلمي	شعر ٣٩
٤٥	حسن الغرفي	لقاءات ٧
٤٦	حسن م. يوسف	نصوص ١٩
٤٧	حسين السلطاني	شعر ٨
٤٨	حسين عبداللطيف	لقاءات ٨
٤٩	حسين علي حسين	نصوص ١٣
٥٠	حلمي سالم	شعر ٣١
٥١	حمدة خميس	شعر ٥، ٧
٥٢	خالد زغريت	متابعات ١٤
٥٣	خليل النعيمي	نصوص ٢٦
٥٤	دنيا ميخائيل	نصوص ٢
٥٥	راشد بن حمد الحسيني	دراسات ٤٣
٥٦	راوية صادق	دراسات ١٥
٥٧	رشا عمران	شعر ٣٢
٥٨	رشا المالح	نصوص ٤٠
٥٩	رشيد نيني	شعر ٦
٦٠	رشيد يحياوي	دراسات ١٧
٦١	رفيعة الطالعي	متابعات ٥٢، فن تشكيلي ٢، ٣ دراسات ٤٨، ٥٠
٦٢	روز مخلوف	نصوص ٤
٦٣	زهير خوري (ت)	نصوص ١٨
٦٤	زهير غانم	متابعات ٢٩
٦٥	ستيفان فايدنر	شعر ٢٤
٦٦	سركون بولص	شعر ٢٤
٦٧	سعود البلوشي	نصوص ٣
٦٨	سعيد الغانمي	دراسات ٢٠
٦٩	سعيد الكفراوي	نصوص ٤١
٧٠	سعيد يقطين	دراسات ٥٢



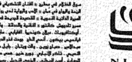
العـــدد العـــاشر
ذوالقعدة ١٤١٧هـ
أبـريـل ١٩٩٧م

٧١	سعيدة خاطر الفارسي	شعر ٢٠
٧٢	سلام ميخائيل عيد	دراسات ٣٢
٧٣	سليم بركات	شعر ٣٤
٧٤	سليمان المعمري	نصوص ٥٢
٧٥	سليمان فياض	متابعات ١٦
٧٦	سمير فريد	سينما ٥، ١٠
٧٧	سميرة المنسي	متابعات ٤٢
٧٨	سيد عبدالخالق	متابعات ٥٤
٧٩	سيف الرحبي	دراسات ٣٥,٣١,٢٨,٢٤
٨٠	شريف رزق	شعر ٤٤
٨١	شوقي شفيق	شعر ٥٠
٨٢	شوقي عبد الأمير	شعر ٣٧
٨٣	شيرين أبو النجا	دراسات ٢٧
٨٤	صالحة غابش	شعر ٣٥
٨٥	صباح الخراط زوين	متابعات ٣٦
٨٦	صدوق نور الدين	دراسات ٤٤
٨٧	صلاح حسن	شعر ٣٣
٨٨	صلاح نيازي	سينما ١١
٨٩	طالب المعمري	شعر ١٣، دراسات ١٣ دراسات ٢٦
٩٠	طاهر البربري	نصوص ٣٤
٩١	طاهرة بنت عبدالخالق اللواتي	نصوص ٤٨
٩٢	عادل أبوطالب	متابعات ٣١
٩٣	عامر الرحبي	شعر ٢٨
٩٤	عبدالإله الجوهري	سينما ٢
٩٥	عبدالله ابراهيم	دراسات ٤٧
٩٦	عبدالله البلوشي	شعر ٥٢، ١٥
٩٧	عبدالله بني عرابة	دراسات ١٢
٩٨	عبدالله الحراصي	دراسات ١٢
٩٩	عبدالله السمطي	دراسات ١٦
١٠٠	عبدالله الشحام	شعر ٤
١٠١	عبدالله عيسى	شعر ١٧
١٠٢	عبدالله الكلباني	شعر ١٢
١٠٣	عبدالله مرتاض	متابعات ٤٤
١٠٤	عبدالحميد بن داوود	شعر ٢٥
١٠٥	عبدالرحمن بوعلي	شعر ٢٩، دراسات ٥
١٠٦	عبد الرحمن الطهمازي	لقاءات ٥
١٠٧	عبدالرحمن منيف	فن تشكيلي ٤
١٠٨	عبدالسلام نعمان	علوم ٤
١٠٩	عبدالعزيز موافي	متابعات ١٨
١١٠	عبدالقادر الغزالي	دراسات ١٠
١١١	عبداللطيف الأرناؤوط	متابعات ٩
١١٢	عبدالمجيد شكير	متابعات ٢٠
١١٣	عبدالمنعم رمضان	شعر ٢٣
١١٤	عبدالنبي اصطيف	دراسات ٤٩
١١٥	عبدالواسع الحميري	دراسات ٢٢
١١٦	عبدالودود سيف	متابعات ٣٢
١١٧	عبده خال	نصوص ١٤
١١٨	عبيد الشقصي	دراسات ٣٣
١١٩	عزالدين الخطابي	دراسات ٤٢
١٢٠	عزمي عبدالوهاب	لقاءات ٣
١٢١	عزيز الحاكم (ت)	نصوص ٢٩، سينما ومسرح ٧
١٢٢	عصام أبوزيد	لقاءات ١
١٢٣	علي سعيد باعوين	شعر ٤٦
١٢٤	عمر مهيبل	متابعات ٤٩
١٢٥	عمر شبانة	متابعات ٢٣
١٢٦	عوادناصر	شعر ٢
١٢٧	غالية خوجة	متابعات ١٥
١٢٨	فاضل سوداني	دراسات ٢٩
١٢٩	فاروق وادى	سينما ومسرح ٤
١٣٠	فخري صالح	دراسات ٣٩
١٣١	فراس عبدالحميد	فن تشكيلي ١
١٣٢	فريدة النقاش	دراسات ٣٤
١٣٣	فضيلة الفاروق	نصوص ٤٧
١٣٤	فوزي كريم	دراسات ٢٣
١٣٥	فوزية السندي	شعر ٤٥
١٣٦	كاظم جهاد	شعر ٣٠
١٣٧	كامل يوسف حسين	لقاءات ٢
١٣٨	كريم الأسدي	نصوص ٤٤
١٣٩	كمال أبوديب	دراسات ٦
١٤٠	لطيفة ديب	علوم ١، ٢
١٤١	مبارك العامري	شعر ٩
١٤٢	محسن جاسم الموسوي	دراسات ٤٦
١٤٣	محسن الكندي	دراسات ٣٠، ٣٨
١٤٤	محمد أبومعتوق	شعر ٢٧
١٤٥	محمد بن سيف الرحبي	نصوص ٢٠، ٣٧
١٤٦	محمد بوجبيري	شعر ١٦





العدد الحادي عشر
صـفر ١٤١٨هـ
يـوليـو ١٩٩٧م


العـدد الثـاني عشر
جمادى الآخرة ١٤١٨هـ
أكتـوبـر ١٩٩٧م

الاشراف الفني :

أشرف أبواليزيد

NIZWA A CULTURAL QUARTERLY IN ARABIC

EDITOR - IN - CHIEF : SAIF AL RAHBI

PUBLISHERS: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O.BOX 855, POSTAL Code NO. 117. ALwady ALkabeer. Sultanate of Oman
TEL.: 601608 / 692247, FAX: (00968) 694254

طبعت بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب: ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان
الاعلانات : مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان
البدالـة : ٧٩٢٧٠٠ ـ فاكس : ٧٠٣٦٠٨ ، تلكس : ON. OMANEA ٣٧٥٨ ص.ب : ٣٣٠٣ روي ـ الرمز البريدي : ١١٢

إشـارات :

* المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة.
* ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
* نعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حاليا على الأقل.
* المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحيانا تخضع لقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.



▲ عدسة الفنان : محمد مهدي جواد ، سلطنة عمان

الغلاف الأخير بريشة: موسى صديق المسافر ، سلطنة عمان ◄


نزوى
NIZWA
مجلة فصلية ثقافية